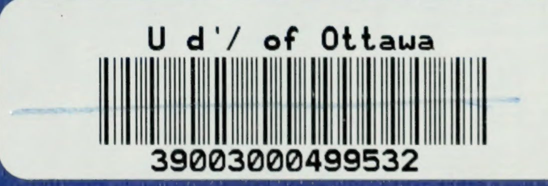
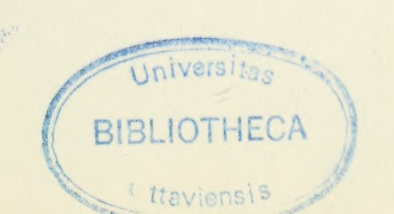

U d'/ of Ottawa
39003000499532


Universitas
BIBLIOTHECA
ttaviensis



LE MIROIR
DE LA VIE

ESSAIS SUR L'ÉVOLUTION ESTHÉTIQUE

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Couronnés par l'Académie française,
prix Vitet, 1909.

La Peinture Anglaise Contemporaine. *Ses origines préraphaélites. — Ses maîtres actuels. — Ses caractéristiques.* 4e édition. Un vol. in-16, broché . . . . 3 fr. 50

Ouvrage couronné par l'Académie française, Prix Bordin.

Ruskin et la Religion de la Beauté. Sa physionomie, ses paroles, sa pensée esthétique et sociale. 8e édition. Un vol. in-16, avec deux portraits, broché . . . . 3 fr. 50

Le Miroir de la Vie. Essais sur l'évolution esthétique. 2e série. — *L'Esthétique des Noëls. — Les neiges d'antan. — Chardin et Fragonard. — Les Dieux de l'heure. — Tumulo solemnia...* Un vol. in-16, avec 34 gravures. broché. 3 fr. 50

Les Questions Esthétiques Contemporaines. *L'Esthétique du fer. — Le Bilan de l'Impressionnisme. — Le Vêtement moderne dans la statuaire. — La Photographie est-elle un art? — Les Prisons de l'Art.* Un vol. in-16, broché. 3 fr. 50

Pages choisies de Ruskin. Un vol. in-16, broché. 3 fr. 50

ROBERT DE LA SIZERANNE

LE MIROIR DE LA VIE

ESSAIS SUR L'ÉVOLUTION ESTHÉTIQUE

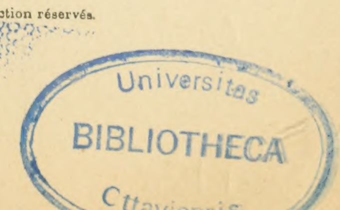
AVEC 34 GRAVURES

NOUVELLE ÉDITION

Première série

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, boulevard Saint-Germain, 79

1912



INTRODUCTION

Regarder l'Art pour mieux voir la Vie, est-ce une chimérique entreprise? On a étudié la vie en l'observant dans ses actes publics, — et c'est l'Histoire; ou dans ses passions individuelles, — et c'est le Roman; ou dans ses productions et ses échanges; — et c'est l'Économie. Ne pourrait-on suivre l'évolution de la vie en l'observant dans ses œuvres d'Art? Ne seraient-elles pas, d'aventure, aussi révélatrices qu'une révolution, qu'une loi, qu'un amour, qu'un poème épique, qu'une balance du commerce ou qu'un budget? Ne seraient-elles pas, sur certains points, plus révélatrices? Le rechercher voilà le but, et le montrer voilà le plan, de ces lignes.

Assurément ce n'est pas une découverte. Chacun de nous fit cette enquête, instinctivement, à son insu, qui s'arrêta dans un musée

au cours d'un voyage, sur une terre lointaine devant quelque vestige d'art du passé. Ce n'est pas seulement la qualité des bruns ou des verts qu'il a scrutée dans un tableau ou le combat de la pesanteur et de la résistance qu'il a évalué dans une cathédrale. C'est aussi les figures disparues qu'il a évoquées, et le sentiment qui anima l'artiste, qu'il a poursuivi. Chacun de nous a senti, à une heure ou à une autre de ses explorations esthétiques, ce désir de revivre un instant avec des visages disparus, de refaire route un instant avec eux, de leur emprunter un instant leur âme, et de prolonger ainsi notre vie en deçà d'elle-même en l'enrichissant des émotions, ou des rêves, des enthousiasmes et des douleurs, des vies ardentes qui nous ont précédés. Et bien peu de ceux qui doivent à l'Art leurs plus hautes jouissances peuvent affirmer qu'en revenant à travers les *calle* de Venise, après avoir vu la *Légende de Sainte-Ursule*, ou en traversant les canaux d'Amsterdam, après avoir vu *les Syndics*, ce fut seulement d'une sensation plastique qu'ils s'étaient enrichis et qu'ils n'emportaient pas aussi une moisson du passé, un sentiment confus des vies et des âmes disparues tel qu'aucun livre d'histoire n'aurait pu le leur donner.

C'est qu'en effet, parmi les jouissances qu'elle nous donne, l'œuvre d'Art éveille, sur la vie, des sensations de deux natures très distinctes.

D'abord, des indications de faits : une *Annonciation* de Memling nous dit le meuble d'une maison flamande au XVe siècle : la fenêtre à meneaux, le vitrage maillé de plomb, la cheminée en hotte, la potence en fer tournant pour le cierge, le lit à courtines et à pavillon, la suspension à poids, toutes les dinanderies dont s'émerveillaient les yeux des générations lointaines, qui ont voulu, inspiré, regardé, aimé ce tableau. Ensuite, il témoigne des sentiments de ces générations : la même *Annonciation* nous montre l'idée qu'on se faisait de la sainteté, à cette époque, idée de calme, de recueillement, de silence, de douceur. Par la figure de la Vierge, par son maintien, par l'ordre extrême, la propreté, la minutie de sa toilette, nous pouvons augurer de l'idéal de la vie d'alors.

Dans ce miroir, se joignent les deux natures de reflets. C'est ainsi qu'était le mobilier au moyen âge, et c'est ainsi qu'on voulait que fût la sainteté. Il nous restitue à la fois le fait d'une époque et son désir. Il nous éclaire sur deux choses : sur ce qui était objet de

la contemplation des foules et sur ce qui était objet de leur espérance ou de leur rêve. Bien que les deux ordres de choses se confondent sur la même surface réfléchissante, le départ se fait de lui-même. Quand le peintre nous peint une maison, il nous fournit un document sur un objet réalisé par son époque; mais lorsqu'il nous peint la Mort, il nous montre l'idée qu'on se faisait de la Mort à son époque, nous fournit un document sur le sentiment de son époque. Et si nous supposons que son sujet soit à la fois matière d'observations et matière d'inspiration — quelque chose qu'on peut observer en partie, mais qu'en partie l'on imagine, comme une *bataille* par exemple — alors, il nous renseigne simultanément sur les deux ordres de choses : sur le fait et sur le sentiment, animant les détails vrais pris dans l'observation des luttes contemporaines d'une vue d'ensemble, conforme à l'idée qu'on se faisait de l'héroïsme ou de la gloire dans son temps.

Sans doute, pour nous renseigner sur la vie d'un peuple, nous avons son histoire, et pour nous renseigner sur ses sentiments, sa littérature. Mais, si précieux que soient ces deux miroirs juxtaposés de sa physionomie multiple, ils sont, sur certains points, moins révélateurs que l'Art. Ils sont

moins universels, ils sont moins sincères et ils sont moins sensibles. « Les grandes nations, dit Ruskin, écrivent leur autobiographie dans trois manuscrits : le livre de leurs faits, le livre de leurs paroles et le livre de leur art. Aucun de ces manuscrits ne peut être parfaitement déchiffré si nous ne lisons pas aussi les deux autres, mais, de tous les trois, le seul absolument digne de foi est le dernier. Car les faits d'une nation peuvent être triomphants grâce à sa bonne chance et ses paroles puissantes grâce au génie de quelques-uns de ses enfants : mais son art ne peut l'être que grâce aux dons communs et aux sympathies universelles de toute sa race[1]. »

I

D'abord, l'art est plus universel. Il nous montre des choses et des gens que l'histoire ne nous montre point, parce qu'ils sont sans documents écrits : ce sont les choses communes, familières, quotidiennes, que leur pittoresque rend précieuses

1. On ne trouvera pas de notes au bas des pages de ce volume ni de renvois à la suite des textes cités. Afin de ne pas interrompre la lecture, toutes les notes et références ont été reportées à la fin du livre, avec l'indication de la page qu'elles visent et les premiers mots de la citation qu'elles appuient.

au peintre, mais que l'historien n'eût jamais eu l'idée de noter, tant ses soins étaient pris par des récits de bataille, les traités de paix et les mariages de princes. Décrire une chambre, une auberge, un repas de paysans, un enfant qui va à l'école, l'écrivain n'en avait même point la pensée n'ayant rien à apprendre à personne sur ce que tout le monde de son temps connaissait comme lui. Qu'on feuillette notre histoire de France. On y trouvera le nom de rois qui n'ont vraisemblablement pas existé et des paroles qui n'ont pas été dites, mais de ces millions de paysans qui labouraient en silence et adoraient Dieu avec humilité, on ne trouvera pas trace. Ce qui bouleversa un petit coin de terre se profile grandiose sur le passé ; ce qui fécondait et faisait vivre une nation demeure invisible.

Maintenant qu'on regarde les tableaux, retables d'autels, miniatures, bas-reliefs, ou œuvres de hucherie, depuis les stalles d'Amiens jusqu'aux médaillons du Campanile, à Florence : des multitudes apparaissent qu'on n'avait pas songé à décrire, taillant les arbres, frappant l'enclume, hersant la terre, fêtant les rois, foulant la vendange, humant le piot, rentrant la fenaison, ensemençant la glèbe. Elles apparaissent surtout adorant

l'Enfant Jésus, au seuil de l'étable divine, d'où nul majordome ne songe à les éloigner.

Ce n'est pas pour elles qu'on a fait ces peintures. C'est pour la gloire de l'Enfant-Dieu. Mais l'Église n'a pu oublier ses origines jusqu'à proscrire de ses triomphes les frères des humbles paysans, des pêcheurs ou des charpentiers de la Galilée. Avec leurs traits pacifiques, avec leurs outils familiers, avec les signes de leur vie laborieuse inscrits à leurs fronts, à leurs mains et à leurs épaules, ils s'avancent vers nous, et depuis les bergers de Jean Fouquet jusqu'aux laboureurs de Hugo von der Gœs, c'est toute une humanité inconnue de la grande Histoire qui vit, prie et travaille dans les tableaux des maîtres religieux, aux alentours des Nativités.

« Les peuples heureux n'ont pas d'histoire » a-t-on dit avec raison. Mais ils ont une peinture. Ils n'ont pas d'histoire, parce que longtemps l'Histoire ne s'est saisie et nourrie que des événements bruyants des peuples : guerres, séditions, famines, c'est-à-dire que de leurs malheurs. Mais de tout temps, la peinture, la sculpture, l'architecture se sont enrichies des visions calmes de la paix, de la vie de chaque jour, des fêtes simples de la famille, de la propreté d'une

maison, d'un canal, de la fécondité d'un champ, de l'animation d'une échoppe, d'un marché. Et s'il faut des drames à la peinture, ceux d'un soleil mourant ou d'une tempête lui conviennent autant et plus que ceux d'un incendie ou d'une révolution.

Mais la littérature? dira-t-on. Hélas! les vies heureuses n'ont pas de littérature, non plus que les vies malheureuses, mais résignées. Roman, théâtre, poème lyrique ou de geste, n'évoquent à nos yeux que des figures troublées par des crises, ou que des événements qui bouleversent, perdent ou sauvent, en un instant, une destinée. Ils n'évoquent donc pas la vie journalière et laborieuse des infiniments petits — du paysan par exemple. Le roman vit d'aventures et aucune existence n'en offre moins que celle du paysan. Aucune n'est plus monotone ni plus lente en évolutions. Elle est immobile presque comme un tableau. Elle est ainsi du domaine des tableaux. Le peintre, au contraire, n'a pas besoin que son modèle ait eu de tragiques aventures pour intéresser à son portrait. Il prend une vieille femme dont la vie s'est passée à coudre ou à balayer devant sa porte. Il la peint comme elle est et voilà de quoi passionner les siècles, s'il

est Rembrandt ou Chardin, autant et plus que le portrait de Charles XII ou de Mme de Pompadour. Mais l'écrivain — historien, romancier ou poète — ne peut faire cela. Les traits de son personnage, ce sont des actes, des paroles, des sensations. S'il n'y en a pas dans la vie qu'il retrace, il faut, pour y intéresser, qu'il en imagine. Flaubert a pu écrire quelques belles pages sur *Un cœur simple*, mais combien est plus saisissant le portrait de Mme Bovary! Une vie agitée, traversée de crises, fournira toujours à l'écrivain des traits plus émouvants qu'une vie sans cesse identique à elle-même, qu'une vertu toujours immobile. Comparez la joie qu'éprouve l'historien ou le romancier, en découvrant, dans des papiers de famille ou dans des souvenirs de ses amis, quelque figure comme celle de Christine de Suède, avec la torpeur et l'ennui qui l'accablent, si quelque sort néfaste l'a désigné pour raconter la vie d'un prix Montyon. Le peintre, lui, ne s'effraie pas devant un prix Montyon. Il se réjouit au contraire, car les longues années de travail pénible et de vigilance ont creusé sur le front des sillons infiniment pittoresques, et les plus beaux portraits de maîtres qu'on connaisse sont ceux des hommes ou des femmes

de bien, petits bourgeois et bonnes ménagères, silencieux serviteurs du devoir, dont l'histoire ne dit rien.

Elle n'en dit rien, précisément parce que c'étaient des serviteurs silencieux du devoir. Aussi le peintre rend-il de son siècle un témoignage toujours plus favorable que l'historien.

Quand vous avez traversé les cours du *Binnenhof* à la Haye et, qu'à chaque pas, se sont levés devant vous les tragiques fantômes de l'Histoire — l'échafaud du vieil Oldenbarneweldt, le lynchage des deux frères de Witt sur le pavé du Plaats, l'assassinat d'Adélaïde de Pœlgeest — il vous semble que le passé de ce pays ne soit fait que d'ombres, de brouilles, de noirceurs où plongent les monuments de victoire, comme les reflets de l'étang où trempent les vieilles murailles du palais. Mais faites quelques pas encore, gravissez les marches qui montent au Musée : tous ces fantômes se dissipent et vous quittent sur le seuil. Vous êtes chez Rembrandt, chez Steen, chez Pœl, chez Van Ostade, chez Ochtervelt, chez Lingelbach.

Ici, des gens labourent, construisent des navires, pêchent le saumon, vont au marché, passent le gué, veillent sur leurs troupeaux, naviguent sur

le canal, font les foins, tirent les filets sur la plage; dans l'encadrement de leurs boutiques se tiennent des orfèvres; une jeune mère coud près du berceau de son enfant, sous la chaude lueur des fenêtres de Gérard Dow; des bourgeois tranquilles, des ménagères mûres, des enfants drus se rangent devant le peintre, par taille, en syrinx ou en guirlandes. Allez à Amsterdam; entrez dans ces petits salons où reposent les Van Ostade, les Dow, les Steen, les Pieter de Hoogh, les Vermeer : là, se poursuit paisiblement la vie universelle, immobile comme les eaux du canal aperçu par la porte entr'ouverte; chaque jour se juxtapose au jour qui l'a précédé comme ces dalles luisantes qui reflètent les pieds des tables; un tout petit angle de ciel, dans une fenêtre, suffit à éclairer et à réjouir; on sent que, pas un instant, ici, ne fléchissent ni le travail, ni la vigilance, ni la discipline, ni l'amour.

Alors on aperçoit sur quelle trame de vie solide et résistante, l'ambition ou la folie de quelques-uns ont pu broder impunément ces arabesques voyantes que nous appelons « événements historiques ». Tout un passé surgit qu'on devinait bien, mais qu'on ne voyait pas.

De même, en France, quand nous lisons les

mémoires scandaleux du XVIIIe siècle ou quand nous évoquons le vertige qui entraîna toutes les têtes célèbres, émergeantes, il nous est bien difficile de comprendre comment, dans une folie aussi universelle, le pays n'a pas sombré. Et le moindre des esprits critiques, parmi nous, sent confusément que l'histoire ne lui dit pas tout, qu'il y avait autre chose en France que les figures décrites par l'histoire, les mémoires, les chroniques, et que cette autre nation inconnue nous a sauvés de l'abîme où la première nous avait précipités.

Cette nation inconnue, si vous voulez la voir, entrez au Louvre. En plein XVIIIe siècle, Chardin nous la montre demeurée calme en plein vertige, laborieuse en pleine fête, économe en plein agiot, religieuse encore ou du moins morale en pleine Encyclopédie. Elle dit le *Benedicite*, surveille l'enfant qui va à l'école, tient chaque chose en ordre, les cuivres brillants, les choses comme les âmes en état de discipline, de propreté, de labeur. Aucun nom ne brille sur les cartouches. Sur quelques-uns on lit « Portrait d'un inconnu ».... « Portrait d'un inconnu ».... ou bien, comme sous la délicieuse vieille dame de la galerie Lacaze, « Portrait d'une inconnue ».... Ces mentions font le désespoir des esthéticiens. Elles de-

vraient faire leur orgueil. C'est la grandeur de l'art que de conserver, çà et là, des traces d'une multitude d'êtres utiles, bons, et quelquefois beaux *quos fama obscura recondit*. Cette inconnue, c'est la bourgeoisie un peu étroite, un peu défiante, un peu attachée, mais saine, mais énergique, mais persévérante, qui a fourni à la nation les nouveaux cadres, les cadres solides de sa réorganisation, quand elle n'était plus qu'un troupeau épars. Cette inconnue, c'est la masse innombrable des forces anonymes que ne mentionne aucun Livre d'Or, mais qui, survenant au soir des grandes batailles sociales, sauvent tout quand on croit que tout est perdu. Cette inconnue, c'est la France même que l'Histoire, dans son culte des Héros, a complètement oubliée.

On comprend, alors, pourquoi ni les Pays-Bas ni la France n'ont péri. On comprend que, dans le même pays et à la même époque, il y a des vies dont les agitations sont passionnantes à décrire et qui défraient seules toute l'histoire et toute la littérature, et qu'il y a les vies, par milliers, par millions, qui, n'ayant d'autres traits que ceux du labeur quotidien, ont échappé le plus souvent à l'attention des historiens, des romanciers, des poètes, et n'ont jamais occupé que les peintres :

vies de paysans et d'ouvriers attentifs au lever et à la chute du jour, d'échevins obscurs et de manouvriers modestes, vies qui n'ont cessé de produire le pain que nous mangeons, en ignorant qu'elles existent, vies passées sans bruit, comme les eaux qui fertilisent, et sans éclat, comme les fleurs qui guérissent.

II

L'art est aussi plus sensible. Il reçoit des empreintes d'âmes, que ne saisit pas la vie. Car il est fait de désir, quand la vie n'est faite que de nécessité. De toutes les activités d'un peuple, l'œuvre d'art est assurément la plus inutile. Mais c'est parce qu'elle est la plus inutile, qu'elle est la plus révélatrice. Quand un homme parle, c'est peut-être qu'il a quelque chose à dire, mais s'il chante, c'est bien qu'il a envie de chanter. Le cri que le gondolier pousse au coin des canaux de Venise ne nous révèle rien des singularités de son âme, parce qu'il est obligé de le pousser pour éviter de fâcheux abordages, mais le chant des magnanarelles dans les mûriers ou le vivat de l'ouvrier dans la foule, sur le passage du drapeau, sont des manifestations tellement superflues qu'il faut bien

y voir une marque de joie ou d'émotion, ou, au moins, de quelque générosité d'humeur et ardeur de tempérament. Aussi bien, n'est-ce pas dans le travail d'un homme que se révèle le fond de sa nature : c'est dans son rire, dans son sourire, dans sa manière de plaisanter, de railler, d'admirer, de s'émouvoir, dans son enthousiasme même : c'est dans le plaisir. De même, n'est-ce pas dans son activité pour un objet nécessaire qu'un peuple se révèle, mais dans son activité pour un objet superflu. Les objets des différents peuples, plus ils sont nécessaires, plus ils se ressemblent. Moins ils le sont, plus ils diffèrent. Les automobiles de Paris et de Berlin se ressemblent plus que les caricatures allemandes et françaises. Les canons des Chinois ressemblent plus aux nôtres que les aigrettes de leurs officiers ne ressemblent à nos plumets. Il faut sortir des formes rigoureusement commandées par la nécessité égale pour tous, afin que se déploie, à son aise, le goût propre à chacun.

Ainsi l'art est-il susceptible d'enregistrer des nuances que n'enregistre pas l'histoire, qui n'est que la cristallisation des pensées réalisées. Il reçoit des empreintes que l'histoire et même la littérature laissent échapper. C'est de la cire,

quand la littérature est déjà de l'argile et quand l'histoire est du marbre ou de l'airain.

Cette cire est plus fidèle. Elle traduit la génération qui l'inspira bien plus sûrement que le monument historique bâti en son honneur. Quand les actes d'une époque nous apportent sur cette époque un témoignage différent du témoignage apporté par l'Art, n'en croyons pas l'historien. Croyons l'artiste. L'art est plus vrai que la vie. Un peuple tout entier peut faire une guerre qui n'a été voulue que par un seul, mais la vision qu'un peintre nous fournira de cette guerre ne sera puissante que si elle a été voulue par tous. Une assemblée peut émettre une flétrissure qui n'est pas sortie de la conscience publique, mais un caricaturiste ne trouvera le trait vengeur que s'il a cette conscience publique avec lui. Ainsi l'art montre-t-il mieux que ses actes mêmes ce qu'une génération a rêvé. La figuration même légendaire qu'il en donne n'est forte que si elle répond à l'image intérieure qu'elle s'en est faite. Son histoire nous renseigne sur ce qu'elle a été forcée de faire par la loi ou par les circonstances. Son art nous montre ce qu'elle a voulu faire, — malgré tout.

Il le montre plus aisément que la littérature.

De tout temps, il fut moins surveillé par l'Église, par le prince ou par la faction. De même qu'un homme surveille moins ses gestes que ses paroles et moins les jeux de sa physionomie que les travaux de ses mains, de même un prince ou un doge prend moins garde à la façon dont on le peint qu'à celle dont on le raconte. Il tolère plus facilement une ride à son front qu'une médisance dans sa biographie. Il se défie davantage de son historiographe que de son peintre.

D'ailleurs, fût-il aussi méfiant de l'un que de l'autre, il laisserait encore paraître dans son portrait nombre de témoignages importants, faute de les apercevoir. Il ne se doute pas des révélations que son aspect physique peut contenir pour les physiologues de l'avenir. Il ne prévoit ni Camper, ni Lavater, ni Charles Bell, ni Charcot, ni le Dr Richer, ni le Dr Duchenne de Boulogne, ni le Dr Galippe, et Louis XIV ne se doute pas que la cire fameuse de Benoist, en révélant toute la dureté du modèle, est un réquisitoire.

Ensuite le visage ment moins que la langue et surtout que la plume. L'historien nous dit l'œuvre, le portrait, les mains. L'histoire nous répète le mot, le portrait, le regard. Avec l'historien, nous

savons ce que l'homme a fait. Mais les énergies inemployées, les passions maintenues, les rancunes refoulées de cet homme, tout ce qui ne s'est pas cristallisé dans des actes ou dans des paroles demeure non avenu pour l'historien et tout cela s'avance, pour le peintre, sur le même plan que le reste, tient dans son œuvre autant et parfois plus de place que le sourire des ambitions satisfaites ou le pli des amertumes connues. Chacun de nous le sent confusément, qui demande à voir les traits d'un homme célèbre, d'un organisme qui a lutté, qui a gouverné, qui a écrit, qui semble avoir dû marquer, dans ses œuvres, toute son humanité. Si, pourtant, nous croyons qu'il nous reste encore quelque chose de lui à connaître, et ce quelque chose, si nous croyons le démêler dans ses traits mieux que dans ses paroles, qu'est-ce à dire, sinon que tout l'homme ne tient pas dans ses actes, ni même dans ses paroles, et que le reste, s'il est révélable, l'art seul peut nous le révéler?

Enfin, plus sensible, le témoignage de l'art est surtout plus inconscient. Le but de l'artiste est d'exprimer des formes, non des idées. S'il en exprime, c'est le plus souvent à son insu, tandis que c'est expressément le rôle de l'écrivain que

de les mettre au jour. Il s'ensuit que l'écrivain n'exprime que ce qu'il veut, tandis que le peintre exprime, sans le vouloir, tout ce qu'il sent. Non seulement il est moins surveillé que l'écrivain, mais il se surveille moins lui-même : il est plus naïf, plus démonstratif; il se livre tout entier, n'ayant pas de rôle à remplir pour la postérité. — Croyez-vous, dira-t-on, en présence des empreintes d'âmes que nous apercevrons dans les œuvres, que l'artiste ait voulu signifier tout cela? Non, sans doute — et c'est précisément ce qui donne à son témoignage sa valeur. Il est inconscient. L'artiste n'a raconté ou témoigné qu'à son insu. Ce qu'il a voulu, c'est peindre, c'est sculpter, c'est bâtir. Quant à exprimer des sentiments ou des aspirations, des souvenirs ou des idées, il n'en a jamais eu la pensée. Son témoignage est celui d'un homme venu pour nous apporter une nouvelle et qui, par mégarde ou par générosité de tempérament, par l'impossibilité où est l'homme de s'oublier entièrement, nous révèle autre chose, à quoi il n'avait pas songé.

Ainsi la fréquente querelle qui s'élève sur le point de savoir si les grands artistes ont voulu ou n'ont pas voulu mettre dans leurs œuvres les significations ou les symboles que les esthéti-

ciens se divertissent à y découvrir, est la plus vaine des querelles! Qu'importe, en effet, que Van der Weyden ou Carpaccio aient voulu ou qu'ils n'aient pas voulu mettre dans leurs œuvres les sentiments de leurs temps? Ce qui importe, c'est qu'ils les y aient mis, même sans le vouloir, même sans y viser, persuadés qu'ils ne faisaient que d'harmoniser des couleurs ou d'équilibrer des proportions; c'est ce qui s'y est glissé, malgré eux, de sentiments, de préjugés, de haines, d'amours. Il suffit que ce témoignage existe dans cette œuvre, sans qu'il soit nécessaire qu'il y ait été volontairement introduit, pour attirer notre attention et mériter notre créance, et, au contraire, on peut dire qu'il sera, pour nous, d'autant plus décisif qu'il aura été, de leur part, plus inconscient.

Quand par une claire matinée, aux *Thermes de Dioclétien*, on se penche sur les stucs de la Farnésine, voici qu'au milieu des fins reliefs blancs quasi impalpables où cependant s'incorporent des villas, des portiques, des jardins, des autels, des palmiers, des figurines bachiques, parmi les vrilles des rinceaux enroulés, tout à coup paraît l'empreinte d'un doigt avec les papilles de l'épiderme : c'est le stuqueur qui, en modelant, a laissé là sans y penser un indice morphologique de lui-

même. Ainsi l'âme laisse parfois d'elle-même à son œuvre une trace involontaire et qui souvent nous la révélera mieux que le sillon laborieusement tracé.

III

Mais la vie est une chose changeante, toujours en mouvement. Chercher l'image de la vie, c'est chercher l'image d'un mouvement. Ce n'est pas observer une empreinte unique, fixe. C'est observer une suite d'empreintes diverses. C'est observer une évolution.

Comment suivre ces traces, choisir ces empreintes, décrire cette évolution? Comment distinguer, dans la brousse, la trace des pas parmi toutes les traces entre-croisées, les relever sur la grande route de l'humanité, retenir celles qui comptent, celles qui se suivent et qui indiquent bien le chemin, la direction suivie par la race qui a passé là?

Par la littérature? Les documents abondent, mais précisément parce qu'ils abondent, ils laissent l'esprit indécis. C'est une entreprise hasardeuse que de tracer de trop près et sans la perspective des années l'évolution d'un peuple, comme de dessiner

une tour au pied de laquelle on se tient : de petites saillies cachent de grands espaces, le moindre tore ou boudin masque une fenêtre. On voit tout en raccourci. On prend pour les directions définitives ce qui n'est qu'engouement passager ; l'orgueil intellectuel, qui fait de soi le centre du monde, se persuade aisément que la vie a subi en tout et partout son rayonnement. Il y a quelques années, on s'est imaginé que la France avait laissé l'action pour la pensée. Depuis, on s'imagine qu'elle laisse la pensée pour l'action. Mais ce n'est qu'un petit groupe d'hommes qui fit cela. La nation, elle, n'avait nullement cessé d'agir quand parlaient les professeurs de scepticisme, et aujourd'hui que règnent les « professeurs d'énergie », elle ne va nullement cesser de penser. Qui voudrait suivre dans la littérature les altérations de la physionomie sociale risquerait fort d'y lire une multitude telle d'expressions éphémères qu'il se perdrait à en débrouiller les principales.

Mais il est beaucoup plus facile de tracer l'évolution de l'art. Car chez lui, les évolutions sont très lentes et très perceptibles. Il est plus vite fait et moins coûteux d'écrire un article de journal que de dresser une cathédrale, que de tailler un bloc de marbre ou même de recouvrir un panneau de

couleur; il faut donc à un artiste, pour exprimer une idée ambiante, infiniment plus de temps qu'à un écrivain. Qu'un essayiste, par exemple, s'avise de l'injustice des conditions sociales et de la beauté d'un plan de réforme, il ne lui faut, pour les exprimer, qu'une bouteille d'encre de la « Petite Vertu » et une grande dose de naïveté; qu'il les possède et voici sa pensée d'un jour devenue œuvre, et qu'il ait du génie, immortelle. Mais pour qu'un peintre ou qu'un sculpteur soit parvenu à traduire en son dialecte cette même pensée, il aura fallu tout autre chose. D'abord, une idée nouvelle ne pénètre dans les milieux artistiques que bien après avoir traversé les milieux intellectuels. Les artistes, de tout temps, lisent peu. Même de nos jours, ils ne lisent que les feuilles pourvoyeuses de nouvelles et ainsi demeurent fort en arrière du mouvement philosophique contemporain. Les idées de Taine ou de Le Play, par exemple, ont mis trente ou quarante années pour descendre de cette source, le livre, jusque dans le journal quotidien, cette fontaine. L'artiste ne puise guère et très distraitement qu'à la fontaine. Autrefois, il lisait encore moins, — s'il savait lire; ses idées ne se formaient que des conversations ambiantes, des observations personnelles, des

exemples immédiats aperçus dans la rue, aux champs. C'est donc bien un large courant venu du peuple ou venu d'en haut mais depuis longtemps répandu dans le peuple, qui passe à son insu parmi son œuvre et qui lui donne sa signification.

Ensuite, pour exprimer ce sentiment moyen sur la toile ou dans le marbre, le peintre ou le sculpteur doivent se le représenter sous une forme sensible et cela aussi est une fort longue opération. Enfin, cette forme trouvée, il faut la réaliser et la besogne matérielle de l'artiste, souvent besogne d'artisan, dure infiniment plus longtemps que celle de l'écrivain. Si, dans cet intervalle : diffusion de l'idée des milieux intellectuels aux milieux artistiques, invention de la forme propre à incarner l'idée, réalisation de cette forme, la mode a passé, l'engouement est fini, voici que le sentiment qui aura laissé sa trace dans la littérature n'aura pas eu le temps de l'imprimer dans les œuvres plastiques et que la peinture et la sculpture lui auront échappé.

Ainsi, pour des raisons différentes, les masses profondes d'un peuple et ses pourvoyeurs de beauté sont à distances à peu près égales de sa région agitée et changeante. La mode n'affecte

pas le grand art. La mode n'affecte pas le grand peuple. Elle passe avant d'avoir eu le temps de monter jusqu'à l'un ou de descendre jusqu'à l'autre. Sur le cadran des idées où la littérature bat jusqu'aux secondes et où la vie nationale marque peut-être à peine les jours, l'art, lui plus rapide en ses évolutions que la vie, mais plus lent que la littérature, marque quelque chose comme les heures. Ce sont quelques-unes de ces heures qu'on a essayé de déterminer ici.

IV

Les quatre essais par où s'inaugure cette tentative :

L'Esthétique des Batailles,

Le rôle de la Caricature,

La Modernité de l'Évangile,

Les Portraits d'Enfants,

sont aussi divers par leurs sujets que semblables par leur méthode, et ils ont été choisis, en raison directe de leur diversité.

Dans l'un, c'est l'évolution matérielle de la guerre qui a été tracée, en même temps que l'évolution du sentiment des peuples sur la guerre, sur sa beauté et sur sa laideur.

Dans le second, c'est encore l'évolution d'un genre qui est étudiée ; le genre *Caricature*, et, du même coup, c'est l'objet de l'ironie humaine qu'on voit changer et cette ironie même qu'on voit évoluer selon les âges de l'humanité.

Le troisième essai, la *Modernité de l'Évangile*, décrit ce procédé qui consiste à représenter les personnages sacrés comme des contemporains et des compatriotes ; c'est un mode d'art religieux tellement persistant à travers les siècles et chez les plus grands maîtres, qu'il peut être considéré comme un genre ou un sous-genre et son évolution, à ce titre, étudiée.

Enfin, le *Portrait de l'Enfant*, à diverses époques, a été choisi comme un des indices les plus sûrs de ce qu'a voulu l'homme, à ces époques, l'enfant n'ayant vraisemblablement guère changé et les différences qu'on remarque dans son image, tenant surtout au père qui l'a posé et au peintre qui l'a peint. — A chacun de ces essais ont été adjoints quelques exemples photogravés, à titre de pièces justificatives. Ce ne sont pas des évocations, ni des embellissements : ce sont des preuves. Elles ont été choisies, non pour représenter aux yeux les œuvres principales de chaque genre étudié, — celles-là, le lecteur les connaît et

son imagination les évoque, — mais pour rappeler des exemples peu connus ou pour confronter des ressemblances ou des dissemblances oubliées. Ainsi, en traçant l'évolution de quelques genres en Art, on se trouve avoir esquissé, sous un autre angle que l'histoire, l'évolution de la vie.

Pour cela, quelles œuvres fallait-il choisir? — Les principales. On n'a pas tracé ici l'évolution d'un genre avec ses exemplaires médiocres, mais avec ses chefs-d'œuvre. Si l'on tenait compte des médiocrités, il n'y aurait pas de courbe évolutive possible. Il reste toujours en Art de médiocres exemplaires d'un sentiment, comme, dans la Biologie, il peut rester des espèces intermédiaires inférieures longtemps après que l'espèce supérieure est apparue et domine le genre. L'Art comme la vie, a ses « aberrants ». Plus même qu'en Biologie, car une fois une formule donnée dans le passé, comme il est plus facile de la répéter que de la remplacer, on peut être sûr qu'il y aura des survivances ou des rétrogradations d'organisations en Art qu'il n'y a pas dans la vie. Si l'on veut décrire clairement sa marche, il faut les oublier.

Il ne faut d'abord prendre, parmi tous les exemples, que les plus marquants, d'abord les

chefs-d'œuvre, les œuvres belles au point de vue esthétique. Ensuite, celles qui ont eu le plus de succès, car ce sont bien celles-là qui ont le mieux interprété le sentiment de leur époque. Leur succès est une preuve, sinon de leur valeur, du moins de leur exactitude d'expression. C'est comme une « déclaration de conformité » de sentiments que leur donne leur génération et, par là, elles s'imposent non à notre admiration, mais à notre curiosité. Il y a donc deux espèces de chefs-d'œuvre en Art : ceux qui sont surtout considérables par ce qu'ils montrent du sens propre de l'artiste et ceux qui le sont par ce qu'ils reflètent de l'âme populaire, les chefs-d'œuvre du *Kunstepos* et ceux du *Volksepos*. Les deux ont leur place ici. On n'éludera jamais le témoignage des chefs-d'œuvre, mais quelquefois il sera tenu compte d'œuvres moindres, lorsqu'elles ont eu la longue popularité qui nous les désigne comme représentatives.

Toutefois — et pour qu'on ne s'y trompe pas, — cette curiosité ou cette considération accordées aux œuvres représentatives d'une époque n'impliquent, en aucune mesure, une adhésion à leur esthétique ni un critère de leur beauté. En aucun endroit de cet ouvrage, il n'est soutenu, ni suggéré,

ni même admis, que la valeur d'une œuvre d'Art soit en raison du témoignage social et humain qu'elle nous apporte. Il est simplement reconnu qu'elle en apporte, en effet, et de la plus grande valeur. L'étudier à ce point de vue est une chose ; décider que ce point de vue est le seul, ou même le principal en Art, en est une autre, — et cette autre n'est pour l'instant l'objet ni d'une discussion, ni d'une adhésion.

Mais en même temps qu'on envisage les œuvres les plus marquantes et qu'on laisse les inférieures, on doit les envisager toutes, et ne point proscrire telles manifestations d'un genre, parce qu'elles ne répondent pas à l'idée que nous avons de ce genre au moment où nous écrivons. Que la caricature philosophique de M. Forain, ou que le Christ anachronique de M. de Uhde ne soient pas, l'une le grotesque dont on avait accoutumé de rire avec Dantan, l'autre le Dieu qu'on avait coutume d'adorer avec Raphaël, cela va de soi, mais nous ne sommes nullement autorisés à déclarer que l'une n'est pas de la caricature et que l'autre n'est pas de la peinture religieuse, quand la langue commune leur donne ce nom. Ce serait proprement refuser d'étudier l'évolution de la prosodie chez Verlaine sous prétexte que ce ne sont pas là

des vers ou de l'art de bâtir dans les édifices en fer, sous prétexte que ce ne sont pas là des maisons. Pourtant il suffit que la langue commune continuer de qualifier les uns de vers et les autres de maisons, pour qu'on y voie des différences, sans doute! — car sans cela que voudrait dire le mot évolution? — mais aussi des traits persistants du même genre, qui se retrouvent en lui et lui conservent, à travers des changements ou de nouvelles vies, sa personnalité.

Enfin, ce ne sont pas seulement toutes les manifestations positives d'un genre qu'il faut noter : l'absence même d'un sujet dans l'Art ou d'un sentiment nous renseigne, nous apprend quelque chose. L'absence du portrait d'enfant dans la peinture primitive, l'absence du tableau de bataille de nos jours, l'absence, depuis plusieurs siècles, de certains sujets religieux, tels que la *Mort de la Vierge*, que le *Christ au Pressoir*, que le *Christ aux Limbes*, l'absence de la Caricature psychologique à la Renaissance, révèlent très nettement l'idée qu'on se faisait encore au XVe siècle de l'importance de l'Enfant ou celle qu'on se fait de nos jours de la Beauté de la guerre. Il y a des silences qui sont des opinions. Il y a des abstentions qui sont des actes. La physionomie morale

et l'image que nous faisons d'un être humain se composent, à notre insu, autant de ce qu'il évite, et de ce qu'il tait, que de ce qu'il recherche et de ce qu'il exprime, et nous ne savons la forme de certaines fougères que par la fine et presque immatérielle empreinte qu'elles ont laissée au terrain où elles reposèrent, — par un vide.

V

Pour mesurer ces évolutions, ces pleins et ces vides, sans doute il faut confronter le témoignage de l'Art avec celui de l'Histoire, ce second livre de l'autobiographie humaine, et du troisième qui nous est laissé : sa Littérature.

Tantôt l'histoire et l'art nous rendent un pareil témoignage. Ils vont de pair, traçant les mêmes traits comme, par exemple, lorsque nous considérons la condition de l'enfant, son éducation, ses jeux, son rôle.

Tantôt l'un évoque quelque chose de cette époque et l'autre, rien. C'est ainsi que sur la guerre, la littérature aujourd'hui accumule ses romans, l'histoire, ses documents, tandis que l'art l'abandonne. Au contraire, c'est l'art de tous les

temps qui s'occupe des paysans et non pas ou très peu la littérature. L'anachronisme religieux se trouve peu chez les écrivains religieux et c'est chez les peintres que les variations du sentiment chrétien sont le plus sensibles.

Souvent enfin, l'histoire et l'art nous apportent sur la même époque des témoignages contradictoires. Qu'on lise l'histoire de Florence, qu'on visite ensuite ses musées : les Uffizi, Pitti, l'Académie, Riccardi, Saint-Marc, et l'on verra combien diffèrent la vision des historiens et la vision des peintres, combien cette fin de nuit du moyen âge et ce matin de la Renaissance s'éclairent d'illuminations diverses, selon qu'on se tient, pour les regarder, sur l'un ou sur l'autre sommet! Regardez-vous les tableaux des Uffizi, tout apparaît transfiguré, splendide, prestigieux. L'histoire s'efface. Sans doute il y avait des batailles, mais on n'y tuait personne et plus tard elles étaient dessinées par Michel-Ange et Léonard de Vinci. Il y avait des impôts, mais ils portaient de si beaux noms : *prestanza* et *graciosa*!... Il y avait des politiciens, mais ils revêtaient la longue lévite florentine, l'*ucco*, si noble, si différent des jaquettes de nos députés! Il y avait des cyclones, des pestes, des inondations, des tremblements de

terre, mais on se retirait en des Décamérons que n'atteignait aucun message téléphonique. Il y avait des condottieri, mais ils étaient si mal payés, que, trois jours durant, une troupe de grosse cavalerie, égarée dans la montagne, fut réduite à se nourrir de fraises de montagne, de ces petites fraises si parfumées! Les ambassadeurs étaient si éloquents qu'on les appelait « les orateurs ». On assassinait beaucoup, en vérité, mais on faisait, dans les rues, d'admirables chasses au lion et à la girafe. On dansait devant le Pape et les cardinaux. Cosme de Médicis faisait pendre ses ennemis et torturer leurs mères, il corrigeait les scrutins et appliquait à ses adversaires l'impôt progressif, mais il offrait une lionne au roi René et ne trouvait jamais que ses architectes lui fissent d'assez belles demeures, ni lui eussent dépensé assez d'argent. Les historiens nous ont raconté des horreurs, mais les peintres nous ont laissé des merveilles; les livres sont pleins de rapines, de meurtres, de guet-apens, d'enlèvements, de proscriptions, d'échafauds, mais les tableaux sont pleins d'adorations, d'annonciations, de roses, de paons, de baisers, d'anges, de myrtes, de lys.

Ce sont des légendes! dira-t-on, sans doute. —

Oui, des légendes, c'est-à-dire tout ce que nous savons de positif sur l'âme des peuples d'autrefois, l'histoire ne nous révélant, en définitive, que l'âme de leurs princes ou de leurs agitateurs. Aujourd'hui que toutes les classes de la nation se manifestent dans des actes publics : élections, grèves, meetings, peut-être l'histoire se fera-t-elle aussi de ces éléments, et l'avenir saura-t-il autre chose de nous que le nombre de nos morts laissés sur un champ de bataille ou de nos paroles violées dans un traité de paix. Mais pour les plus belles époques du passé, nous chercherions en vain l'âme de la multitude dans son histoire : quelques âmes des premiers plans nous la cachent, et c'est dans l'art, fût-il symbolique et légendaire, qu'il nous faut aller la découvrir.

Il y a, au musée Campana, des miroirs de métal où sont gravées des figures : les déesses, les danseuses, les nymphes, qui enchantèrent le monde païen. Leurs bronzes verdis dorment sous les vitrines, comme de petits lacs plafonnés de lentilles d'eau et de nénuphars. On n'y voit plus les traits de celles qui s'y mirèrent : on n'y voit plus quelle fut la beauté antique. Mais on voit encore les traits que l'artiste y inséra : on voit quelle *voulut être* la beauté antique. Rires, rêves,

premiers cheveux blancs découverts, premières rides aperçues, dernières larmes tombées, affleurements de ce qu'a notre être de plus superficiel et de plus éphémère, tout ce qui s'est peint là de la vie réelle s'est effacé. Mais l'idéal cherché, le rythme désiré, la déesse inconnue, que les yeux des femmes, se mirant, entrevirent à peine, sont restés burinés et se profilent encore comme le seul témoignage que ce temps a laissé de lui. Ainsi l'art garde le reflet des multitudes. Les figures qu'elles furent ont passé. Les figures qu'elles voulurent être demeurent. Et c'est l'empreinte de l'âme. Et c'est le miroir de la vie...

Rome, mars 1902.

PREMIÈRE PARTIE

L'ESTHÉTIQUE DES BATAILLES

L'ESTHÉTIQUE DES BATAILLES

Jamais, au milieu de tant de paix, on n'a tant rêvé de guerre. Nous en rêvons à ce point que nous croyons vivre à une époque belliqueuse, quand bien rarement l'Europe centrale a connu le prodige auquel nous venons d'assister : une paix de quarante ans ! Le cauchemar est incessant et il est universel. Vainement les congrès savants, les conférences philanthropiques, les ententes européennes, industrielles, les ligues internationales et sociales croisent-elles leurs réseaux par-dessus les frontières, partageant le monde en des camps qui n'ont rien de commun avec les nationalités : le fantôme est debout et partout. En haut, le souverain au casque d'argent et à l'aigle d'or ne prend son crayon que pour figurer le *schéma* d'une allégorie sur l'invasion jaune ou pour donner la maquette d'un dessin commémoratif des soldats morts en Extrême-Orient. En bas, la foule contemple avec terreur, dans les expositions, ou sur les routes pendant les grandes manœuvres, ces engins de plus en plus perfectionnés qu'on invente pour la broyer. En attendant, elle les paye et, avant que ces monstres de fer ne torturent sa chair, ils lui dévorent son pain.

Aussi bien, pénétrez dans les tribunes d'un parlement : qu'entendez-vous? Demander de l'argent.... Pour quoi? Pour ce cuirassé qui n'a pas assez de cuirasses, pour ce fusil qui n'a pas assez de balles dans sa crosse; pour cet obus qui ne peut projeter sa mitraille que dans une ellipse de deux cents mètres de long.... Entrez dans une cour de justice : on y juge un touriste qui a été vu photographiant un paysage dans une zone défendue, — le cauchemar de l'espionnage, — ou un chimiste qui a communiqué une formule scientifique à un étranger, — le cauchemar de la trahison! Visitez une exposition : voici les wagons arrangés en dortoirs, avec des hamacs, des cuisines, des armoires pleines de linge blanc. Pourquoi ces lits? Pour les blessés de la prochaine guerre; et, comme la croix sanglante qui les surmonte, ces linges blancs seront rouges un jour....

Veut-on secouer cette réalité navrante et se réfugier dans le rêve, c'est le *Rêve* de Detaille qui se lève devant les yeux. Car la poésie est faite de ce qui est loin ou de ce qui n'est plus. Or la pensée s'envole-t-elle vers ces régions sereines et chimériques de l'Extrême-Orient où elle avait accoutumé de trouver son repos, le fantôme l'y attend. Dans ces campagnes mamelonnées, où les personnages des Tori-i faisaient jadis paisiblement la cueillette des iris en fumant leurs pipettes, où les porteuses de sel et les acteurs jouant du *koto* aux treize cordes passaient sur les ponts en dos d'âne, s'émerveillant aux lueurs du printemps, des eaux et des fleurs, voici qu'ont passé les bataillons du maréchal Oyama aux tuniques noires, aux képis français, où seule une

applique en forme de chrysanthème rappelle les beaux jours de l'Art et de la Paix. Depuis quelques années Ping-Yang, Port-Arthur, Wei-Ha-Weï et depuis hier Peï-Tang, Tien-Tsin, Pao-Ting-Fou ne sont plus que des évocations de massacres et de mutilations. Des cris de victoire, des cris horribles, où il y a du *saki* et du sang, nous arrivent de ces bords enchanteurs où notre imagination se plaisait à aborder jadis, et l'Europe attentive, inquiète, tend l'oreille, se demandant si ce ne sont pas là les cris avant-coureurs d'une invasion jaune.

Réfugions-nous donc dans le passé, direz-vous; ouvrons un de ces volumes de *Mémoires* qu'on aime tant lire aujourd'hui.... Tous nous parlent de guerre : de la grande guerre épique où l'on ramassait des duchés sur le champ de bataille; de la guerre fantaisiste et ensoleillée où un galop de charge enlevait une cité opulente comme un trésor des *Mille et une Nuits* et mouvante comme un mirage; enfin, de la guerre triste et sérieuse comme un devoir, où l'on disputait à l'envahisseur des champs que la neige avait faits assez froids pour servir de tombeaux. Ainsi le passé autant que le présent, les choses lointaines autant que les choses immédiates, nous parlent de la guerre, — de la guerre de demain. De temps en temps, l'humanité, se débattant, invente bien des conférences de la Paix, prononce bien le mot de : Désarmement! désarmement! comme un homme qui cherche à s'éveiller de son cauchemar en poussant un cri, en appelant à son aide. — Mais on parlait de désarmement aussi à la veille d'Iéna.... Et le spectre de cette guerre qui n'arrive toujours

pas et qu'on croit fatale ressemble à un de ces mauvais songes qu'on sait n'être qu'un songe et dont on ne peut parvenir à se réveiller.

Voilà un phénomène curieux. En voici un second. Ces guerres dont tout le monde parle, personne ne les peint plus. Chaque année le nombre des tableaux de bataille décroît, et, bien plus encore que leur nombre, la valeur de ceux qui les font. Au printemps dernier, le salon des Artistes français, dit des Champs-Élysées, n'en contenait guère qu'une douzaine, le salon de l'avenue d'Antin pas un seul, et aucun n'était signé d'un grand nom. Dans ce pays où les maîtres d'autrefois — les Le Brun, les David, les Gros, les Géricault, les Vernet, et, à l'occasion, les Delacroix, les Decamps, les Meissonier — demandaient leurs inspirations à la lutte en masse, à l'effort physique et moral, violent et prestigieux vers un but commun, nos maîtres d'aujourd'hui se tournent plus volontiers vers des scènes calmes et individuelles. Patriotes autant que leurs devanciers, nos artistes semblent se désintéresser des spectacles patriotiques. Eux qui eussent, dans un combat, saisi le fusil échappé aux mains défaillantes des Charlet, des Bellangé, des Protais, des Neuville, ils n'ont pas relevé leurs pinceaux tombés. Il en est de même à l'Étranger. En dehors des parades officielles de M. de Werner, les maîtres allemands dédaignent la guerre, et, par exemple, M. de Uhde, qui a fait la campagne de 1870, s'est abstenu de la peindre. Il faut descendre jusqu'aux sergents-majors de la peinture pour y trouver la préoccupation de ces choses brutales et magnifiques.

Et cela est d'autant plus frappant qu'au contraire la littérature en est pleine. A un bout de l'Europe Tolstoï, à l'autre bout M. Zola, et dans le monde anglo-américain M. Kipling, ont tiré des spectacles et des sentiments que procure la guerre leurs pages les plus saisissantes. Ils y ont découvert un intérêt que leurs prédécesseurs ne soupçonnaient point. La longueur inusitée de la paix européenne a même permis d'étudier et d'exprimer les impressions du soldat mieux qu'on ne l'avait fait jusqu'ici. Ce capitaine de chasseurs n'a pas occasion de charger l'ennemi : il écrit l'histoire d'un régiment de cavalerie légère et il y trouve un réconfort « aux heures de désillusion et de découragement, aux heures où tout officier se demande s'il verra jamais se rompre la monotone série des exercices de garnison, s'il atteindra jamais un idéal qui, chaque jour, semble s'éloigner vers des horizons plus obscurs ». Ce lieutenant d'artillerie ne tire que sur des cibles automobiles : il écrit le journal de sa vie militaire, « les impressions qu'un jeune officier éprouve en entrant au service,... sa jouissance de posséder des hommes et de leur appartenir ». Ce lieutenant de vaisseau ne lance pas de torpilles homicides : il écrit les réflexions et les images qui passent dans sa pensée et devant ses yeux. — Il semble que l'écrivain, le psychologue aient trouvé un intérêt d'autant plus profond à la guerre que le peintre s'en désintéressait davantage, et qu'ils aient, en quelque sorte, « permuté ».

Est-ce là simple hasard, fragile coïncidence qu'hier n'a pas connue, mais que demain ne con-

naîtra pas davantage? ou n'est-ce pas plutôt l'indice d'un grand changement qui se fait dans la réalité, dans l'idée et dans l'image de la guerre?

Pour nous en tenir à ce dernier point, la guerre moderne qui préoccupe tous les esprits n'offre-t-elle plus aux yeux des images qui les émeuvent ou qui les charment? Tout le pittoresque et toute la poésie des batailles qui séduisaient tant les imaginations de nos pères se sont-ils retirés de nos luttes contemporaines pour ne nous en laisser que toute l'horreur? L'appareil de plus en plus scientifique du combat, le rôle de plus en plus intellectuel du combattant ont-ils tari les sources où puisait le peintre, en même temps qu'ils en ouvraient de plus profondes au psychologue, au romancier? et la guerre, en un mot, serait-elle devenue un de ces objets

. . . . que l'art judicieux
Doit offrir à l'esprit et reculer des yeux?

Telle est la question que se posent les admirateurs de nos vieux peintres militaires. Pour l'éclaircir, nous allons examiner les principales représentations du combat autrefois et aujourd'hui, et tâcher de déterminer ainsi la beauté plastique de la lutte, les conditions de cette beauté, quelque chose comme l'*Esthétique des batailles*.

CHAPITRE I

Le combat sculptural.

Pour voir les chefs-d'œuvre de l'art grec primitif il faut prendre le train de Bavière, et pour voir ceux de l'âge d'or grec, le paquebot de Douvres. Munich possède les marbres d'Égine, et Londres les marbres d'Elgin. Mais une simple visite au vestibule de notre École des beaux-arts ou au Musée de sculpture comparée du Trocadéro suffit pour avoir une idée des premiers, et une station au rez-de-chaussée du Louvre pour apercevoir un spécimen des seconds. Or, dans les uns et les autres, le sujet est un combat. Les figures qui ornaient les frontons du temple d'Égine étaient celles des guerriers grecs et troyens se battant sur le corps de Patrocle. D'autre part, celles qui remplissaient les métopes du Parthénon, enlevées à l'Acropole par lord Elgin, sont les images des Lapithes luttant contre les Centaures.

Ainsi, dès les exemples les plus connus et les plus imposants de l'art antique — statues si l'on regarde le fronton d'Égine, hauts reliefs si l'on regarde les métopes du Parthénon, — la lutte d'homme à homme

nous apparaît comme une matière inépuisable aux appropriations du sculpteur.

Rien de plus sculptural, en effet, que le combat antique. Que demande avant tout le statuaire pour dresser sur un socle ou profiler sur une frise des figures de héros? Que ces héros offrent non seulement à l'âme de beaux sentiments, mais aux yeux de belles lignes; et, comme jusqu'ici les costumiers sont demeurés, à ce point de vue, fort au-dessous du Créateur, et comme celui-ci a fait l'homme nu, le statuaire demande que ces héros soient nus, plutôt qu'ensevelis dans les redingotes de nos orateurs ou juchés dans les bottes de nos généraux.

Or le guerrier antique est fort peu vêtu. Le Gaulois ne l'est presque pas, le Germain non plus, et ils chargent, la poitrine découverte. Le Dace combat avec une sorte de tunique et de longs pantalons, mais tout cela est un tissu flexible et lâche qui se modèle sur la forme du corps. La catafracte ou cuirasse du cavalier sarmate ne dérobe pas plus la forme de son corps que les écailles celle du corps d'un poisson. Le combattant oriental — sauf le sapeur assyrien, entièrement recouvert d'une cotte de mailles — a les membres à demi nus, et l'on peut s'en rendre compte dès le premier pas qu'on fait dans la salle asiatique du Louvre, en entrant.

Le soldat grec pareillement : sa cuirasse ne cache que la poitrine, et encore, loin d'imposer à la vue une forme différente de celle de l'académie, comme le « gilet de fer » de nos cuirassiers, elle reproduit les saillants et les creux de la poitrine; loin de masquer l'homme, elle le révèle. Le chiton descend à

peine au milieu des cuisses. Sans doute le Grec a une ou deux jambières, des cnémides, mais qui ne couvrent qu'une partie de la jambe et en se modelant si exactement sur elle qu'on croit voir une pièce de sculpture ou d'anatomie. Son casque cache ses joues comme son crâne, mais ce qui est sculptural en l'homme n'est point la tête, la physionomie, puisque de parti pris la sculpture supprime l'expression des yeux : c'est le torse, les jambes, les bras. Or, chez le Grec, la cuirasse est représentative du torse; presque toute la jambe et le bras sont nus.

Du légionnaire romain on peut dire la même chose : son torse, bien que cerclé de fer, garde l'aspect de l'académie; son visage apparaît sous un casque très simple; ses bras et ses jambes sont nus, l'*ocrea* ou jambière n'étant qu'une exception à certaines époques et selon certains grades; et ainsi dans chacun de ses muscles, contracté ou détendu, on lit l'effort ou le plaisir. Le sculpteur connaît de longue date ces lignes qui s'offrent à lui et il sait quel parti en tirer. Il ne se trouve pas, comme s'il avait affaire à un guerrier moderne, en présence d'un pied d'éléphant en basane ou d'un cylindre de drap compliqué d'épaulettes et de galons que l'Apollon ou le Discobole n'ont jamais connus. Sous le soldat il reconnaît l'homme, — l'homme dont Praxitèle ou Agasias lui a fourni le type accompli. C'est le même qu'il a vu courir dans les jeux, lancer le disque ou le javelot, descendre aux bains, s'oindre d'huile, user du strigile. Le vainqueur de Salamine n'est autre que l'athlète du Vatican qui a fini de jouer. Tous ces exercices l'ont préparé à combattre non

pas seulement vaillamment, mais noblement; ne l'ont pas seulement rendu brave, mais l'ont rendu beau. Le sculpteur ne peut rêver un plus parfait modèle dans un plus grand sujet.

Que demande-t-il ensuite? Que la figure à représenter ne soit pas nécessairement déparée par des accessoires inesthétiques. Aujourd'hui, sous peine de montrer leurs héros désarmés, nos sculpteurs sont obligés de leur faire brandir des fusils à baïonnette où ne manque ni une vis ni une capucine, ou bien un revolver, heureux quand la couleur locale ne réclame pas l'introduction de toute l'horlogerie d'un *hotchkiss*.

Dans l'antiquité, le sculpteur voyait sans effroi un soldat entrer en armes dans son atelier. Plutôt qu'un embarras, ces armes étaient une parure. Épées celtiques en forme de feuille d'iris, glaives de Mycènes en forme de feuille de saule, haches palstaves des guerriers du Nord, khopeshs ou cimeterres égyptiens, lourds scramasaxes des Germains, courts parazones des chefs de Rome, piques sarisses longues de quatorze coudées, tous ces outils de meurtre ont des lignes calmes et continues qui rappellent quelque forme naturelle. Rien de plus simple que l'arc : — une branche qui se détend; que la flèche : — une baguette qui vole; la fronde : — un fil replié qui se balance. Le bouclier romain ressemble à la moitié de l'écorce ôtée à un tronc d'arbre. Si la guerre antique met en œuvre des machines, c'est l'exception, en vue d'un siège, et au contraire la règle est le combat à l'épée et au javelot. Ceux-ci, loin de détruire l'harmonie des

lignes courbes et changeantes de *l'être*, la complètent en lui opposant l'antithèse de la ligne droite et immobile de *la chose*. La panoplie antique n'eût servi à rien dans le combat, que le sculpteur eût dû l'inventer pour l'usage qu'il en faisait.

Ne pouvant, comme le peintre, ordonner des perspectives et creuser des profondeurs, ce que le sculpteur réclame d'un sujet ce n'est pas seulement qu'il soit plastique, c'est aussi qu'il soit simple, clair et puisse se résumer en l'action de deux ou trois figures. Les autres conditions sont pour satisfaire l'œil; celle-ci pour satisfaire l'esprit. Le combat antique y répond merveilleusement, car il se compose non d'une combinaison d'actions dissemblables, mais d'une série de duels. C'est seulement dans les temps modernes que les progrès de la science ont permis de tuer de mille façons différentes et d'appliquer au meurtre en masse l'admirable loi économique de la division du travail. Un canonnier ne tue pas de la même façon qu'un mineur, ni un mineur qu'un dragon, ni un dragon qu'un fantassin, et la part que prend à la bataille le servant d'une pièce d'artillerie qui porte les gargousses ne ressemble nullement à celle du lancier qui pique les fuyards. La représentation qu'on nous fera de l'un n'évoquera nullement l'idée complète de la bataille, parce qu'elle ne sera pas du tout la représentation de l'autre.

Au contraire, un soldat romain frappe comme un autre soldat romain. Vainement on invoquerait la division des armées antiques en cavalerie, infanterie, et de celle-ci en infanterie de ligne et en

vélites, en archers et fantassins répandus dans la cavalerie. Il ne s'agit pas ici de parade, mais de combat. Or, dans le combat, ils faisaient tous le même ouvrage. Le pilum une fois lancé — et le pilum ne menaçait que le bouclier de l'ennemi qu'il avait pour but d'embarrasser et d'appesantir, — on s'abordait à l'épée. Les archers et les frondeurs en arrivaient vite là s'ils se voulaient défendre. L'effet unique de leurs traits devait être bien peu de chose, puisqu'à Pharsale, par exemple, l'armée de César qui s'y trouva en butte ne perdit que deux cents hommes, tandis que les Pompéiens en perdaient quinze mille. Les cavaliers antiques, mal armés, sans étriers, ne faisaient pas de véritables évolutions de cavalerie, et nous voyons qu'ils mettaient pied à terre pour combattre. Polybe raconte qu'à Cannes les cavaliers romains et carthaginois sautèrent de cheval et saisirent chacun son adversaire. Tite-Live rapporte la même chose d'un combat contre les Herniques. On descendait aussi des chars : César dit que, dans une bataille contre les Bretons, les soldats des chars combattirent à pied avec avantage.

Ainsi, pas plus la cavalerie que l'infanterie légère ne donnaient un aspect particulier à l'action. Toutes les théories tactiques qu'on a édifiées sur la phalange ou sur la légion ne doivent pas nous faire oublier le principal, et le principal c'est que, pour combattre réellement son ennemi, le soldat était obligé de le joindre, et qu'à ce moment, quelle que fût d'ailleurs la résistance qu'on lui opposât, qu'il y eût choc, ou face à face, ou poursuite, on voyait apparaître un groupe de lutte, avec de belles armes,

en de beaux mouvements, qui personnifiait et résumait toute une bataille partout semblable à elle-même, — un groupe sculptural en un mot.

Voilà ce que la vie guerrière antique a fourni à l'art : voyons ce que l'art a donné à la vie.

Il a enchanté les regards des enfants par l'image des combats où s'étaient illustrés leurs pères. Il a surtout ravi ces grands enfants, — qui sont les hommes, en leur contant les luttes de leurs aïeux putatifs, — qui sont les dieux. Marathon fait pendant à la Gigantomachie, et la Centauromachie au combat des Amazones. En faisant le tour du monument d'Attale, sur l'Acropole, on passait insensiblement de l'histoire des anciens à leur légende, et ainsi on faisait le tour entier de leur pensée. Ces batailles, l'Art les a déroulées indéfiniment, toujours pareilles et toujours nouvelles — chevaux cabrés, hoplites surgissant, barbares aux longs cheveux, renversés à terre, — soit resserrées deux à deux dans des métopes, coupées par les triglyphes aux trois gouttelettes, soit cavalcadant librement sur l'architrave et tournant à chaque angle de l'édifice pour continuer au couchant la lutte commencée au midi. Il les a hissées sur les arcs de triomphe, enroulées autour des colonnes et l'œil du vieux soldat voyait avec surprise cette prodigieuse ascension d'une armée vers le ciel bleu, ou reconnaissait avec fierté la cohorte à laquelle il avait appartenu. Il les revoyait aussi bossuant les vases, les amphores, fourmillant sous ses pieds en des mosaïques reproduisant les tableaux célèbres, jusqu'au fond des patères où était figuré le massacre des vaincus. Et lorsque le vieux

guerrier ne pouvait plus lever les yeux vers les frises des temples ou vers les colonnes, lorsqu'il allait au delà des murs, dans les vignes, dormir son dernier sommeil, la bataille recommençait autour de lui, et, sculptés sur son sarcophage, les chevaux cabrés, les bras tendant les javelots, les agitateurs d'enseignes, les barbares aux longs pantalons entouraient de leur lutte furieuse ce corps qui ne craignait désormais plus rien de leurs coups.

Les métopes du Parthénon, comme les frises de la Victoire Aptère, du Thésée, du Jupiter d'Olympie, des temples de Phigalie, de Pergame et de Gjölbaschi, comme les bas-reliefs de l'arc d'Orange, des colonnes Trajane et Antonine, et des sarcophages répandus partout, à Brescia, à Sidon, au Campo Santo de Pise, pour ne citer que quelques-uns des plus fameux, nous montrent que les artistes grecs ou gréco-romains ont fait des luttes sanglantes qui avaient bouleversé leur patrie un cortège et un ornement pour les vivants et pour les morts.

La composition de ces batailles est toujours la même. Placés de profil, les personnages combattent deux à deux. C'est le seul thème adopté dans les métopes du Parthénon et dans la frise de Phigalie, et le plus ordinairement suivi dans les bas-reliefs de la Victoire Aptère, de Gjölbaschi, du sarcophage de Sidon. Souvent un troisième et un quatrième agresseur arrivent à la rescousse, un mort encombre le terrain, un ami chargé d'un blessé passe au second plan, mais la lutte n'en est pas moins resserrée dans d'étroites limites, et le drame d'à côté se confond si peu avec elle que, parfois, les couples de

combattants se tournent complètement le dos.

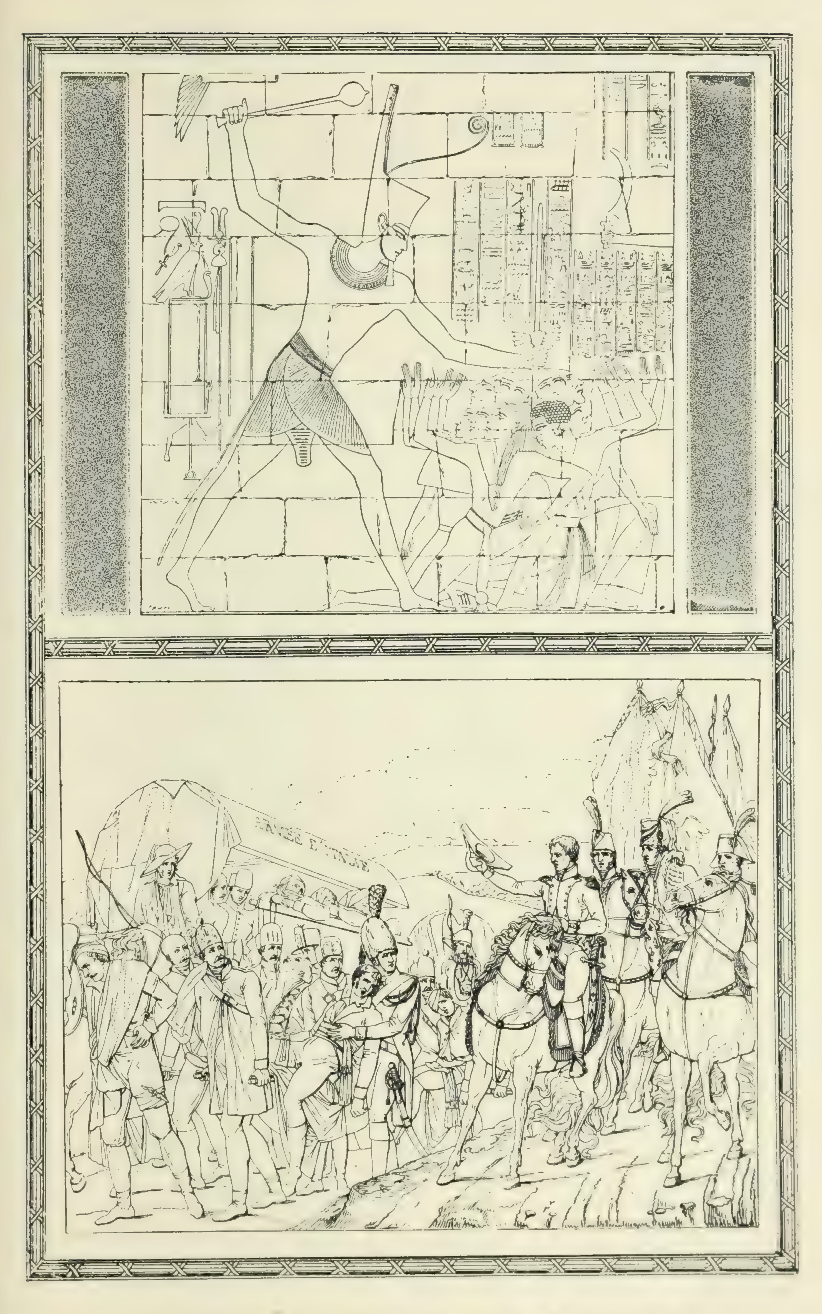
Sans doute, l'antiquité nous offre des exemples de batailles par masses ou par files, mais c'est surtout dans ses œuvres inférieures, sur les bas-reliefs de Ninive, contant la gloire de Sennachérib ou d'Assourbanipal, sur les monuments d'Égypte proclamant la grandeur de Ménéphthah ou de Ramsès III, ou bien, tout à l'autre bout de son histoire, sur la colonne Trajane. Ici, l'artiste a voulu donner l'idée de la masse par un pêle-mêle indescriptible ou par des processions de guerriers cheminant un à un, ou bien par des monticules de têtes réparties dans l'épaisseur du bas-relief, à des plans différents. Mais tout ceci se passe bien avant la belle époque de la sculpture antique, ou bien après elle. A l'époque classique, la foule, impossible à figurer par le relief, disparaît presque entièrement devant le type. Et, plus ou moins compliqué par la présence d'un mort entre les combattants, d'un blessé qui se relève, d'un ami qui accourt à l'aide, le combat antique s'exprime tout entier dans ce terme : un duel.

Où se passe ce duel? L'artiste ne nous le dit pas et qu'avons-nous besoin de le savoir? Tout ici réside dans la force ou l'agilité de l'être et rien dans le concours des choses. D'ailleurs, la bataille antique se passe le plus souvent dans une plaine unie ou mollement ondulée, comme à Zama, à Verceil, à la Trébie. Le terrain n'a aucune part dans le choix des manœuvres ni de l'action ; la nature n'entre pour aucune dans la victoire : aussi, la plupart du temps, il n'y a même pas un essai de la

montrer! Les bas-reliefs de Kouyoundjik nous montrent bien des files d'archers, de lanciers, d'eunuques ou de frondeurs assyriens cheminant entre des bandes treillagées qui représentent des montagnes, sous des branches écartelées qui représentent des forêts et sur de grandes chevelures emmêlées de poissons qui représentent des fleuves. Parfois même des carrés de roseaux, droits comme des fers de lance, nous font soupçonner des marais, et l'on peut voir, dans un escalier du Louvre, des soldats de Sennachérib passant l'eau étendus sur des outres, préludant ainsi aux expériences faites il y a quelques années par les élèves de l'École de Joinville-le-Pont pour traverser les rivières sur des bidons. Mais le dessin du paysage est là indicatif plutôt que descriptif. C'est toujours l'épi de blé que le graveur chaldéen figure auprès d'un taureau, pour donner à penser que ce taureau est dans un champ.

D'autre part, nous apercevons bien, sur la colonne Trajane, des rocailles figurant les Carpathes facilement enjambées par les Daces qui y cherchent un refuge contre les légions. Mais, à la belle époque classique, par exemple dans la sculpture grecque, le combat va sans aucune indication de la nature qui l'environne. Supérieur à elle, n'attendant d'elle ni péril ni secours, le guerrier se profile sur un horizon nu et irréel, comme l'Olympe, ne demandant à la terre que de le porter tant qu'il combat et, s'il succombe, de le recouvrir.

Avec un beau spectacle, l'art antique a donné à la vie un exemple de dignité. Pour l'apprécier, il



LE GESTE DU VAINQUEUR DANS L'ANTIQUITÉ
ET DANS LES TEMPS MODERNES.
Sèti Ier frappe les prisonniers. — Napoléon rend hommage au courage malheureux, par Debret.

faut noter que le combat d'alors, s'il était plus plastique que les nôtres, était aussi beaucoup plus cruel et presque bestial. Toute blessure qui désarmait l'homme sur le champ de bataille était immédiatement suivie du coup de grâce. Dans le grand bas-relief d'Ibsamboul, nous voyons les soldats jeter en tas aux pieds des vainqueurs les mains coupées des ennemis et les scribes égyptiens en dresser l'inventaire avec la plus tranquille exactitude : tels des commis prenant note d'une livraison de gants. Dans les bas-reliefs de Kouyoundjik, ce sont les têtes qu'on entasse ainsi et toujours des scribes sont là pour en prendre note. Un triomphe d'Assourbanipal ne va pas sans que, devant le cortège royal, on jette en l'air, comme on fait les roses dans les processions, les têtes des vaincus. Sur la colonne Trajane, on voit un légionnaire romain tenant, entre ses dents serrées, la tête d'un Dace qu'il vient de trancher d'un coup de glaive. Voilà ce que l'art trop naïf ou déjà dépravé de l'antiquité orientale ou de la basse antiquité romaine nous apprend sur la réalité des combats.

L'art grec, reproduisant ce combat bestial, l'a ennobli. Il n'a presque jamais montré de telles scènes. Il a fait voir la lutte parfois terrible, non la cruauté; la victoire, non la vengeance; il a voilé le plus possible la brutalité du corps à corps. Il a fait comme les témoins intelligents d'un duel : il a écarté les adversaires au moment où les coups devenaient aveugles. Il a cherché les attitudes qui excitent l'admiration plutôt que celles qui écrasent l'ennemi. Dans les marbres de Phigalie, Amazones et Athé-

niens, — on dirait un jeu plutôt qu'une lutte. La sérénité admirable qui plane sur tout l'art grec a pénétré ces furieux. Ils ont la puissance des dieux et aussi leur calme immortel. Regardez les guerriers d'Égine : ils sont nobles, aisés, mélancoliques et presque gracieux. Le sourire de ceux qui tombent est mystérieux comme leur destin. Ceux qui combattent encore le font avec vigueur, mais sans rage, avec volonté, mais sans passion. Ils semblent savoir qu'ils dominent de bien haut les hommes et que leur bataille se livre plus près du ciel, sur un fronton.

La sculpture grecque a fait plus encore. Elle a ennobli ce que les Grecs méprisaient le plus au monde : le Barbare, c'est-à-dire l'âme sans philosophie et le corps sans gymnastique. Elle l'a choisi non comme comparse ou trophée d'un triomphe, mais comme objet lui-même d'admiration. Elle l'a célébré non pas victorieux, mais vaincu, et vaincu non pas rêvant une revanche possible, mais mourant. Elle a fait le gladiateur ou le Barbare expirant qui est au Capitole. On ne sait qui est cet homme aux cheveux crépus, affaissé sur son bouclier, la tête basse, une épée brisée à la main, qui semble écouter son sang couler par les lèvres de sa blessure. Il gît au milieu de la salle, tout seul. Autour de lui, se tiennent debout, dans des attitudes joyeuses et triomphantes, des dieux, des prêtresses, des déesses, des satyres, des philosophes : aristocratie de la forme et de la mythologie, êtres qui ont un nom, une naissance, une histoire, membres qui ont une éducation, que l'huile a assouplis, que la

palestre a développés, que le massage a faits harmonieux, torses élancés, lèvres souriantes : Antinoüs, Apollon, Bacchus, une jeune fille portant une colombe.... Sa forte et soucieuse physionomie de sauvage qui souffre injustement semble refléter autant de surprise que de peine, et son cerveau aussi impuissant à s'expliquer le pourquoi de la défaite que le pourquoi de la douleur.... Chaque fois que nous avons succombé, après une de ces luttes où ce qui est inexpérimenté, barbare et généreux en nous s'est mesuré avec ce qui est civilisé, conventionnel et égoïste dans le vieux monde où nous sommes venus combattre, nous avons tous un peu ressemblé à ce Gaulois expirant. Nous avons senti qu'une impulsion en nous était brisée et que brisé aussi était le buccin où, naïvement, nous croyions annoncer aux autres quelque vérité ou quelque justice. Et nous avons regardé, comme lui, s'écouler, de la blessure faite par les réalités, le flot de nos espérances et de nos illusions.

Est-ce donc là un symbole et le sculpteur a-t-il voulu ennoblir la défaite? Qui sait? Mais quand même il n'aurait pas eu ce but précis, il a sûrement voulu — et cela se voit à chaque tournant de sa statue — ennoblir l'académie barbare, faire voir non comme dans une caricature, mais comme dans une ethnographie, la beauté particulière de ce corps rude et non dégrossi, de ces membres bruts, de cette poitrine et de ce torse taillés en carré, où la culture grecque n'a pas mis son empreinte. Et il y a merveilleusement réussi. Pas un des triomphateurs qui ont gravi ces degrés fameux, là, sous les fenêtres, n'a

connu la gloire que ce soldat obscur a remportée. On ne monte plus au Capitole aujourd'hui que pour venir l'admirer. Et tous les dieux de cette salle ne semblent avoir été groupés autour de cette agonie que pour servir de cortège, eux les célèbres et les immortels, à ce Barbare sans nom et sans histoire, qui va mourir.

CHAPITRE II

Le combat pittoresque.

§ 1.

L arquebuse n'a pas tué seulement le héros du combat individuel et renversé tout l'ordre de choses établi par la lutte à l'arme blanche. Cet « artifice du diable », comme disait Montluc, a tué aussi la sculpture guerrière.

En fait, rarement les sculpteurs modernes se sont avisés de représenter des batailles. En principe, ils n'y peuvent réussir. C'est à un autre art désormais que cette tâche est dévolue. La poudre écarte les combattants : il faut donc représenter l'espace. Elle les force à se dissimuler derrière des accidents de terrain : il faut donc montrer le paysage. Elle change l'aspect du ciel en y répandant de superbes et sinistres nuages, signes avant-coureurs d'une grêle qui fauche les hommes comme l'autre le blé : il faut donc représenter l'air. Elle diversifie à l'infini les fonctions des combattants, en sorte que

ceux-ci, les tirailleurs, ne sont vus qu'un à un; ceux-là, les canonniers, qu'en groupes; ces autres, enfin, les troupes de ligne marchant sur une position, qu'en masse. Cette masse, il faut la montrer dans la profondeur, indiquer la houle des têtes, et, par la perspective, l'étendue des lignes engagées, — toutes choses que le relief ne peut faire ou fait mal.

En même temps, les armes simples des anciens ont fait place à des engins compliqués. On ne peut évider le marbre jusqu'à lui faire exprimer tous les rouages et les ressorts d'une arquebuse. L'impossibilité de résister aux coups de l'artillerie fait qu'on ne porte plus de cuirasses; le goût du confort, qu'on se recouvre entièrement de vêtements, et la gloriole, qu'on les veut magnifiques et brodés, hérissés d'appendices et d'affiquets bizarres. C'est peu sculptural. Regardez, pour vous en convaincre, les statues de l'arc de triomphe du Carrousel — surtout le sapeur, dont un moulage au musée du Trocadéro nous permet de distinguer tous les détails, — ou encore le Tambour de bronze battant la charge auprès de la colonne de Raffet, dans le jardin de l'Infante, au Louvre.

D'autre part, si la sculpture est impuissante à rendre l'espace qui est entre les combattants, le paysage, le feu, la fumée, quelles ressources la peinture n'y trouve-t-elle pas! Ce qu'a été la peinture de batailles dans l'antiquité, nous l'ignorons et ce ne sont pas les descriptions de Pline ou de Pausanias, ou un morceau de la mosaïque de la bataille d'Arbelles, qui peuvent nous dire si le combat d'alors prêtait beaucoup à l'interprétation par le pinceau.

Mais assurément il y prêtait moins que le combat moderne. L'union intime de l'homme et de la nature, celle-ci servant à celui-là non pour se promener, mais pour se retrancher; non de décor, mais de défense; celui-là n'étant plus pour celle-ci le « bonhomme qui fait bien dans le paysage », mais le héros qui lutte pour garder ce paysage à son pays, voilà le thème pittoresque par excellence!

Et quoi de plus pittoresque aussi que ces uniformes colorés, bigarrés, mille fois plus variés que les vêtements de guerre des anciens, ces feutres empanachés, ces chabraques, ces buffleteries, ces musiques, tout cet attirail que le sculpteur s'épuiserait en vain à reproduire? Dans la bataille antique le combattant était plastiquement *beau*. Dans le combat moderne, il est *pittoresque*. La peinture de batailles a paru.

La bataille est, d'ailleurs, pour l'artiste une occasion et, si l'on y réfléchit, peut-être la seule où il puisse montrer une masse en mouvement, animée d'un élan unique, vers un but facile à percevoir. Elle lui permet de varier à l'infini tous les mouvements particuliers des hommes qui composent cette masse, et ainsi de nous donner une des plus grandes jouissances esthétiques : la sensation de la variété dans l'unité. Elle fournit une diversité d'attitudes qu'aucun sujet n'égale, de sentiments qu'aucun événement n'inspire, parce qu'elle ramasse et concentre en un point toutes les manifestations de l'énergie physique ou morale, — et de son contraire. Elle joint le calme au désordre, la souffrance à l'enivrement, l'inquiétude à l'espoir, la mort à la vie. Le

geste modéré du chef qui prévoit, ordonne et désigne s'oppose aux gestes outrés des soldats qui s'entraînent, s'excitent, et, selon l'énergique expression de Souvaroff, « fuient en avant ». La position droite ou agenouillée de celui qui tiraille tranche avec l'attitude courbée de celui qui marche à l'ennemi. Le blessé qui s'affaisse, le clairon qui sonne, l'ami qui relève et soutient un ami, le tirailleur à court de munitions qui fouille dans la giberne d'un camarade hors de combat, la recrue qui s'arrête épouvantée devant quelque horrible blessure brisent la monotonie du mouvement général des têtes tendues et des bras dirigés vers le même but. Et lorsque l'artiste a employé toutes les expressions que lui fournissent la frayeur, la colère, l'exaltation, le désespoir, lorsqu'il a épuisé toutes les attitudes bondissantes, rampantes, provocantes, hésitantes, défaillantes, tous ces mouvements réflexes qui révèlent la vie à ce moment où le cœur bat plus vite et où il semble que cette vie atteigne son maximum d'intensité, il lui reste encore la ressource inépuisable et suprême du mouvement définitif de ceux qui ne feront plus de mouvements, de l'attitude de ceux qui ne prendront plus aucune attitude, — des morts. Ainsi l'horreur de la guerre sert l'artiste, autant que sa beauté. Les victimes concourent à la joie de son œuvre comme les triomphateurs, parce que les unes et les autres, plus que des personnages de la vie ordinaire, lui offrent des poses contractées et saisissantes. Et il y a vraiment une esthétique des batailles, parce qu'il y a une esthétique du mouvement.

Au début, le peintre ne s'en rend pas bien compte.

Sans doute, nous voyons Paolo Ucello dresser les uns contre les autres de lourds chevaliers imbriqués d'or, sur des chevaux épais comme des éléphants, avec des lances lourdes comme des mâts. Et nos contemporains feraient bien de s'inspirer de cette pesanteur et de cet embarras, au lieu d'imaginer des gens bardés de fer chargeant au galop et évoluant comme des housards, quand ces gigantesques scarabées ne pouvaient faire vraisemblablement ni l'un ni l'autre. Nous voyons bien encore, si nous nous promenons dans le palais public de Sienne, Simone Memmi et Luca de Tommé déployer sur les murs les batailles siennoises et florentines de leur temps, et, pour qu'on en suive les péripéties, écrire en toutes lettres le nom des villes ou des places fortes au milieu de leurs peintures. Si nous feuilletons les manuscrits enluminés du moyen âge, nous trouvons bien, çà et là, entre deux tournois, un tournoi plus agité qui est une bataille. Mais ce sont des exceptions.

Il faut que vienne le XVI[e] siècle, pour que le combat retrouve dans la peinture la place qu'il occupa dans la sculpture de l'antiquité. Tout d'abord, on l'a vu surgir sous les espèces d'une mêlée inextricable avec Raphaël et, autant que nous pouvons en juger, avec Michel-Ange et le Vinci. C'étaient des bousculades, non des batailles, des foules, non des armées. Le type en est fourni par la *Victoire de Constantin sur Maxence*, dans la plus grande des chambres du Vatican, qu'on pourrait aussi bien intituler *l'Apothéose de la Confusion*. Nous voyons là une agglomération de bas-reliefs antiques, plus qu'une con-

ception propre à la peinture. Puis, en avançant dans le XVIe siècle, la clarté se fait, l'écheveau se débrouille. Montluc écrit. Les peintres se renseignent et cherchent à enseigner. A Nordlingen, les murs de l'hôtel de ville, peints par Schauffelein, nous montrent un siège en règle; à Florence, ceux du Palais Vieux décorés par Vasari racontent le siège de la ville, avec le détail des campements, des approches, des batteries, la prise d'Empoli avec l'indication de l'assaut; à Madrid, les tapisseries du Palais retracent la campagne de Charles-Quint à Tunis avec une exactitude topographique telle que nos derniers résidents de Tunis y eussent pu prendre des inspirations pour fortifier nos défenses contre l'éventualité d'un débarquement.

D'ailleurs, toutes ces images sont encore incomplètes et embarrassées. C'est l'époque où l'artiste suppose que la bataille n'est compréhensible que si l'on en montre les manœuvres d'ensemble, ni esthétique que si l'on détaille un groupe de combattants. Il ne peut se résoudre à choisir de représenter un coin de l'action en détail ou d'en montrer l'ensemble sans pouvoir rien détailler. C'est aussi l'époque où le commandant d'armée cherche à dégager une tactique nouvelle des moyens nouveaux mis à sa disposition. La confusion qui règne dans l'image règne aussi dans la vie.

Puis, tout d'un coup, la violence de ce mouvement séduit et attire seule les artistes. Ils ne voient dans la guerre que la mêlée. Tous les peintres de batailles qui se succèdent, de Raphaël à Van der Meulen, nous montrent d'inextricables choses où,

comme dans la *Bataille* de Salvator Rosa au Louvre, on ne voit percer que quelques croupes de chevaux. Ils supposent que les escadrons se choquent, se pénètrent et s'embrouillent jusqu'à ne plus reconnaître un camarade d'un adversaire, — ce qui est la conception la plus fausse qu'on puisse se faire d'un engagement de cavalerie. Dans la réalité, « deux troupes de cavalerie ne s'abordent jamais à la charge. L'une d'elles est toujours rompue avant que le choc se produise, comme si elle éclatait sous la puissance irrésistible de l'air comprimé ». Ainsi parle le général du Barail et tous les entraîneurs de cavalerie, doués de l'expérience de la guerre, confirment son témoignage. On a même vu des exemples d'un mutuel tournez-bride. Lorsque les deux troupes s'abordent, c'est trop doucement pour se pénétrer. « Une charge réelle de part et d'autre serait une extermination mutuelle, et, dans la pratique, le vainqueur ne perd presque personne. On cite après Eckmühl, pour *un* cuirassier français à bas, *quatorze* cuirassiers autrichiens frappés dans le dos. » Il y a donc eu fuite et non choc. S'il y a réellement combat, « c'est l'affaire d'une seconde ». Puis l'un des partis tourne bride, l'autre le poursuit et, dans toute l'acception du mot, lui « taille des croupières », tel le *Rezonville* de M. Morot, au Luxembourg, représentant des cuirassiers français qui poursuivent des cuirassiers prussiens. Au contraire, les mêlées antiques de Raphaël, de Salvator Rosa, de Breughel de Velours, et surtout les mêlées modernes du Bourguignon, de Parrocel, de Wouwermans, de Casanova, de tous ces sabreurs, et de tous ces Parquins

de la peinture, n'ont aucune apparence de vérité. Même chez les anciens, les troupes gardaient soigneusement leurs rangs et ne se mélangeaient point. « Avec la mêlée, César à Pharsale, Annibal à Cannes eussent été vaincus ; leurs rangs moins profonds, pénétrés par l'ennemi, eussent dû combattre deux contre un, eussent même été pris à dos par suite de la pénétration d'outre en outre. Autrefois comme aujourd'hui, a dit le commandant Ardant du Picq, c'est l'imagination des peintres et des poètes qui a vu la mêlée. »

Ils la voient presque uniquement jusqu'à Van der Meulen. C'est lui qui introduit la tactique dans les tableaux et fait sentir dans la bataille, comme Malherbe dans les vers, « une juste cadence ». Ce n'est pas que d'autres n'aient montré avant lui des manœuvres et des positions, ni qu'autour de lui et après lui, et lui-même à l'occasion, n'aient peint une mêlée. Mais son *Passage du Rhin* est le premier grand exemple du tableau tactique que nous voyons tapisser les murs des salles du palais de Versailles au rez-de-chaussée et des petits salons des appartements Louis XV. Ce sont des toiles où l'artiste a voulu rendre compte des positions naturelles ou artificielles et des opérations faites pour les enlever et pour les défendre.

Cette conception oblige à une peinture spéciale. Pour découvrir toute une armée d'un coup d'œil, il faut la reculer ; or plus un homme, un cheval, une troupe en mouvement passe au loin, moins les gestes révélateurs de son mouvement sont perceptibles. L'école tactique ne montre donc plus le mouvement

de la masse comme faisait l'école de la mêlée : ses masses paraissent des carrés dallés. L'école tactique est l'école immobile. Pourtant on ne saurait, dans la peinture d'une « action », se passer tout à fait de mouvement. Alors, une certaine quantité de figures de premier plan vont, viennent, caracolent sur des chevaux qui exécutent des lançades, des courbettes, des caprioles, des ballottades, comme en un carrousel. Ces personnages dix fois plus grands que les soldats qu'on voit au loin, séparés d'eux par un fort pan coupé, dominant toute la plaine, où évoluent des milliers de petits combattants rangés en lignes, par échelons, semblent des gens de qualité qui joueraient aux échecs avec des soldats de plomb.

Ils y jouent peut-être plus qu'on ne croit et les peintres qui nous les ont montrés dirigeant cette tactique compliquée qui fit la gloire de Frédéric : les Martin des Batailles, les Lenfant, les Hyacinthe de la Pegna, les Blaremberghe et les Duplessis-Bertaux, ont, sans le vouloir, tracé des guerres de ce temps la plus juste satire.

D'abord, ces beaux soldats si propres, si luisants, si bien dressés, de tailles égales, d'habits coûteux, que l'on ne recrute pas de force au nom de la loi, mais par la ruse ou à prix d'argent, et non pas chez ses sujets que l'on peut forcer au devoir, mais à l'étranger qui ne vous doit rien, on ne les exposera pas en masse, mais on tâchera de faire pencher la balance en y mettant le moins d'hommes possible. On ne les aventure pas en hiver, on ne les pousse pas en avant sans magasins bien approvisionnés ; à tel point que Frédéric devine les projets de cam-

pagne des Autrichiens à la seule nouvelle qu'ils ont un magasin à Olmütz ou à Kœniggraetz.

Ils ne ressemblent pas seulement à des soldats de plomb pour le soin qu'on prend de ne pas les abîmer; ils leur ressemblent encore pour la régularité de leurs mouvements. En voyant ces longues files dans les tableaux de l'école tactique, on devine les métaphores de Franz von Klent revenant d'une manœuvre à Berlin, au XVIIIe siècle : « Quel admirable résultat de l'emploi judicieux des forces individuelles pour les réunir en un tout puissant! Ici, c'est un corps massé qui s'entr'ouvre et se partage, avec une merveilleuse rapidité, en plusieurs lignes! Plus loin, ce sont des guerriers qui, *semblables à un mur d'airain*, s'avançent vers l'ennemi d'un pas cadencé, en *observant un silence de mort et avec une régularité de machine*! Spectacle merveilleux pour le débutant encore novice et que le vieux guerrier trouve encore admirable, malgré l'habitude qu'il en a!... » En considérant ces formes géométriques, ces lignes de soldats dans la *Bataille de Senef*, on pressent l'axiome de Bulow : « Lorsque la base est devenue suffisamment longue pour que les deux lignes extrêmes d'opération fassent avec l'objectif un angle de plus de 60 degrés, alors il faut marcher en avant, mais pas avant. »

En voyant, à Versailles, la patience inaltérable de Blarembergue à peindre, dans ses petites gouaches, des sièges avec toutes les tranchées, toutes les parallèles, des champs de bataille avec des corps entiers répandus dans tous les coins et les bois, les rivières, les routes, les camps, les bagages, tous les impe-

dimenta de la guerre à cette époque où l'officier se faisait suivre de domestiques, de voitures, toute cette complication savante et inutile de la guerre de l'ancien régime, suivant cette illusion du peintre qu'on pourrait, d'après un tableau de bataille, si précis et si minutieux fût-il, se rendre compte de ce qu'est réellement une bataille, on croit voir ce fameux jeu de la guerre de Venturini, inventé peu après l'époque où Blaremberghe peignait : sorte d'échiquier où les accidents de terrain sont représentés par des carrés et indiqués de couleurs différentes, ainsi que les forteresses, les villes, les bourgs et les villages. Les rivières et les ruisseaux sont tracés le long des lignes des carrés. Les pions sont des brigades, deux tiers des pions représentent l'infanterie, un la cavalerie. Des passerelles, des échelles d'assaut, des lignes de fascines, des parapets en terre sont représentés par une quantité infime de pions de dimensions différentes.

A ce moment, la peinture militaire, comme la tactique militaire, veut embrasser trop de choses. Elle est devenue trop savante. Dans celle-ci comme dans celle-là c'est le mouvement par masse qui manque. La peinture a perdu tout à fait cette notion que son principal objet et sa raison d'être étaient de représenter le mouvement.

Elle va le découvrir. Tandis que Blaremberghe, poursuivant en pleine Révolution française sa chimie, continue laborieusement à louer, en ses gouaches bleuâtres et aristocratiques, les victoires de Louis XV, une autre stratégie et une autre esthétique bouleversent le monde. Cette autre stratégie

c'est ce que le commandant Rousset, dans un accès de lyrisme, appelle : *l'Esthétique napoléonienne.* Avec Bonaparte, le mouvement de la masse rentre dans la guerre, et avec Gros dans l'art. Les peintres ne s'en tiennent plus à la mêlée comme les Casanova; ils ne prétendent plus à la tactique, comme les Lenfant. Ils montrent un groupe ou une masse animés d'un seul élan. Ils vous transportent au milieu même de l'action, mais sans renouveler les scènes de confusion que les maîtres de la Renaissance avaient imaginées. Dans l'*Aboukir* de Gros à Versailles, on voit très bien le mouvement unique et irrésistible qui pousse la masse française contre la masse turque et la jette à la mer; dans la *Révolte du Caire* de Girodet, de même. Dans l'*Austerlitz* de Gérard, tout vient déferler aux pieds de César victorieux. Désormais, cette idée du mouvement de la masse s'emparera de tous les esprits; elle s'affirmera dans le *Wagram* de Bellangé, dans le *Marengo* de Carle Vernet, dans les toiles de Philippoteaux, à Londres au South Kensington, dans la *Retraite de Russie* de Charlet, dans les combats de Malakoff d'Yvon, dans le *Bataillon sacré* de Raffet et se fixera enfin dans un tableau qui est un chef-d'œuvre d'impulsion humaine : *l'Assaut de Constantine*, d'Horace Vernet.

De nos jours, les peintres ont compris de même où était l'intérêt esthétique des batailles. Ils ont gardé le mouvement, mais ils ont abandonné la masse. Ils sont rares ceux qui comme M. Berne-Bellecour ont peint des hommes immobiles groupés autour d'un *Coup de canon*, mais ils sont plus rares

encore ceux qui comme Pils ou Philippoteaux cherchèrent encore à soulever des armées. C'est l'épisode mouvementé qui les a tentés et c'est lui que de Neuville et Detaille ont peint. Les exemples en sont présents à toutes les mémoires. Écrasée dans les actions en masse, la France s'est rejetée, dans son art, comme elle l'avait fait dans sa campagne de 1870, vers les glorieux petits faits épisodiques. Ses artistes font de la peinture de francs-tireurs. Ils montrent une embuscade, une surprise, une escarmouche, un contact d'avant-postes, le mouvement individuel comme d'autres ont montré le mouvement en groupes ou en masses. Ils font voir la bataille par tout petits morceaux, non pas en Clausewitz ni en Jominis, mais en Marbots et parfois tout simplement en capitaines Coignets.

Mais combien, par ailleurs, ils diffèrent des Marbots et des Coignets, des Lejeunes et des Parquins, de tous ceux qui n'ont rien connu de plus beau que de « s'en aller dans la vie, bercé sur un bon cheval, en entendant le bruit du fer qui choque les routes sonores et le cliquetis du sabre sur les éperons », il suffit pour le mesurer de regarder ces pages navrantes qui furent le *Siège de Paris* de Philippoteaux et la *Bataille de Nuits* de Poilpot, le *Champigny* de Detaille et de Neuville; les charges de M. Morot, le *Cimetière de Saint-Privat*, *le Bourget*.

En effet, si au point de vue esthétique toute la bataille tient au mouvement qu'elle imprime à des masses, on peut y considérer, au point de vue humain, un autre côté : le sentiment qu'elle fait naître en nous : horreur ou admiration, plaisir ou

souffrance. Ce sentiment, c'est lui que nous allons étudier maintenant pour nous rendre compte de l'évolution de la peinture, car, autant que l'idée du mouvement, ce sentiment a changé.

§ 2.

Autrefois, ce qui apparaissait dans la guerre, c'était sa beauté : Gœthe, qui souligna pourtant d'un trait si sûr les misères de la campagne de France en 1792, était séduit par cette beauté, dans la marche sur Massiges :

Afin de porter en avant plusieurs colonnes de front, on en avait amené une à travers champs, par des collines unies; mais lorsqu'il fallut redescendre dans ces vallées, on avait trouvé une pente escarpée : elle fut aussitôt talutée du mieux qu'on put, mais elle était encore assez raide; à midi un rayon de soleil parut et se refléta sur toutes ces armes. Quand la colonne arriva à la pente escarpée, où les rangs jusqu'alors maintenus se séparèrent par bonds, cela donnait l'idée d'une cascade. Mille et mille baïonnettes, brillant pêle-mêle, marquaient le plus vif mouvement....

Avec Napoléon, le spectacle grandit. Le général Lejeune, peintre-soldat, s'enthousiasme devant Essling :

C'est alors que le canon de l'ennemi commença de gronder et de mêler ses éclairs à ceux de la foudre. A la lueur d'un éclair, au moment où je m'en doutais

le moins, je me trouvai côte a côte avec l'Empereur dont le petit chapeau et la redingote grise se dessinaient en silhouette. C'était un véritable effet d'apothéose : des milliers de boulets du plus gros calibre arrivaient sur nous. Il y a plus de trente-sept ans de cela. Cependant je crois voir encore ce spectacle grandiose....

Avec la guerre d'Afrique le spectacle est moins épique, mais plus amusant. C'est de l'Alexandre Dumas après du Corneille, que ce tableau du prince de Joinville, *le Débarquement de Mogador*....

Le feu de la place ayant été éteint par l'artillerie des vaisseaux le « Suffren », le « Jemmapes », le « Poitou » et de la frégate la « Belle Poule », je fis entrer la flottille dans la passe et jeter cinq cents hommes sur l'île qui ferme le port. Le débarquement se fit sous un feu de mousqueterie très vif, mais avec un entrain admirable, les hommes blessés dans les canots sautant a terre les premiers. Les batteries furent enlevées a la course, et toute la garnison de l'île, environ 400 hommes, tuée, noyée ou rejetée a la nuit dans la grande mosquée qui se rendit le lendemain. Rien de pittoresque comme cette fin de combat par un soleil couchant semblable a celui que j'ai vu peindre a Horace Vernet dans son beau tableau de la bataille de Montmirail. Les Marocains aux costumes éclatants se retiraient en tiraillant sur la mosquée dont la haute tour s'élevait en silhouette vers le ciel, pendant que nos embarcations, longeant la côte sur une mer dorée, joignaient leur fusillade a l'action de nos soldats.

Voilà bien trois tableaux de bataille qu'on dirait signés Blaremberghe, Gros et Gudin : ils sont de trois soldats qui du moins ont vu la guerre jolie, grandiose, amusante comme eux.

Et ce n'est pas seulement l'homme cultivé, le poète-soldat, le général-peintre ou le prince-aquarelliste qui sentaient le pittoresque du spectacle. Il était assez défini, assez écrit dans ces choses pour frapper le simple grenadier. « Cette belle division », dit Coignet en parlant de la réserve du consul à Marengo, « venait l'arme au bras. *C'était comme une forêt que le vent fait vaciller....* »

Vainement aujourd'hui l'on chercherait chez les soldats écrivains ou chez les artistes cette note admirative et joyeuse.

Tout d'abord, nos peintres ont serré de plus près la réalité navrante du champ de bataille et y ont découvert ce qu'avant notre époque on n'y avait jamais soupçonné : la souffrance. Jusqu'à Neuville et Detaille, tous, sauf Callot et Goya, l'ont ignorée. On n'avait jamais représenté les blessures ni les agonies, ou, si on les avait représentées, c'était pour faire éclater l'énergie surhumaine des blessés ou des agonisants. Dans la *Bataille d'Eylau* de Gros, le jeune Lithuanien ne pense pas à sa jambe fracassée, mais uniquement à prêter à l'Empereur emmitouflé dans sa *witchoura* un serment de fidélité. Dans le *Hohenlinden* de Schopin, le geste du blessé est le même et le serment semblable. Ce sont les frères de ce sergent des gardes françaises qu'on apportait mourant au camp et qui dit : « Ce n'est rien, le régiment s'est bien montré! »; de ce

soldat d'Austerlitz qui ne pouvait se tenir immobile pendant que les chirurgiens l'amputaient d'une jambe et qui criait radieux : « Voyez donc comme ils avancent! »; de ce grenadier de Bressuire qui ayant reçu une balle dans les entrailles la retira avec son couteau, dit : « Je vais la leur rendre » et en chargea son fusil. Regardez à Versailles tous les tableaux du premier Empire : il y a fort peu de blessés dans ces images d'une guerre qui en fit tant. Dans les combats de Wertingen, d'Aïcha, d'Hollabrunn, de Hanau, de Montmirail, on n'en trouve presque pas. Ceux du *Combat de la Corogne*, par Lecomte, ont l'air singulièrement satisfait. Ceux de la *Bataille d'Austerlitz*, de Gérard, sont des ennemis qui ne se plaignent visiblement que de la défaite; ils témoignent d'une douleur patriotique, non physique. A *Lutzen*, de Raffet, comme à *Würtchen*, comme à *Lobau*, de Meynier, s'il y a des blessés, c'est pour acclamer l'Empereur qui passe. Ils sont là « pour l'enthousiasme », comme ces pauvres diables, transis, les pieds dans la boue, que le général Thiébault rencontra un jour attendant sur une route la calèche de Napoléon. Dans le *Frédéric II saluant le régiment d'Anspach-Bayreuth après Hohenfriedberg*, par Camphausen, on ne voit que trois blessés. Un grenadier atteint à la main gauche, qu'il repose sur son fusil, rit de plaisir en voyant les drapeaux conquis et les ennemis prisonniers; un autre, la tête entourée d'un linge, acclame le roi en souriant. Personne ne pense à ces bagatelles. Le sentiment n'a pas changé depuis Van der Meulen, et Van der Meulen n'a rien vu dans la guerre que

de gracieux. On y va comme à une fête, ayant seulement noué sa cravate, peut-être un peu plus vite que de coutume. On caracole, on cause, on sourit et l'on dîne. Il n'y a guère de différence entre le *Repas de chasse*, de Van Loo, qui est au Louvre, et le *Camp entre Saint-Sébastien et Fontarabie*, de Martin, qui est à Versailles. Les airs des gardes françaises sont gais comme le cliquetis des verres. Le devoir n'a pas une autre figure que le plaisir.

Il n'y avait donc pas alors de blessures hideuses, de misères, de cris de désespoir et peut-être de reproches pour les auteurs de ces tueries? — Non, il n'y en avait pas. N'en croyons pas les historiens armés de statistiques, croyons-en ces peintures! L'art est plus vrai que la vie. Non, il n'y avait pas de plaies hideuses, puisque les yeux des artistes n'en voyaient pas, ni de cris de désespoir puisqu'ils n'arrivèrent pas aux oreilles des poètes. Non, il n'y avait sans doute pas de récriminations contre le souverain, puisque l'artiste a pu, sans soulever de protestations indignées, peindre des sourires jusque sur les lèvres blêmissantes des mourants. Non, il n'y avait pas de regrets de la vie qui s'écoulait par ces blessures, de la nature qui verdissait dans ces rameaux, de l'avenir qui brillait dans ces yeux jeunes d'enfants, de ces villes qui hérissaient l'horizon de leurs clochers conquis. Il n'y avait surtout pas dans les âmes de ces interrogations pédantesques et sociologiques : Pourquoi la guerre? pourquoi la lutte entre les pauvres, qui y trouvent un surcroît de souffrances, tandis que seuls quelques chefs y trouvent un surcroît de prospérité? Non, ces sentiments ne sont venus que

plus tard à des gens qui, ne se battant plus par plaisir ni par carrière, ne se battant plus que par devoir, étaient bien près de ne plus se battre du tout! Il n'y avait alors que la joie : joie du jeu, joie de la gloire, joie d'entrer en courant dans les villes, de passer en chantant les fleuves, de planter sur les bastions des drapeaux étoilés de balles, et de revenir conter ces choses entre deux représentations de Quinault! Gardons-nous d'imaginer chez ces ancêtres poudrés des idées et des sentiments qui ne nous sont venus qu'après eux, de vouloir qu'ils souffrissent de nos maux, eux qui ne jouissaient pas de nos plaisirs; et de même que nous ne pouvons raisonnablement espérer qu'ils eussent ressenti nos enthousiasmes pour *Siegfried* ou *le Petit Eyolf*, ne les plaignons pas d'être morts, un jour de victoire, en voyant passer le Roi!

Car ils voyaient leur chef, ces soldats des anciens tableaux de bataille. La patrie se présentait à eux non comme une impersonnelle entité, un ensemble de forces concomitantes dont la longue définition exige la collaboration de plusieurs Académies, mais sous les traits d'un homme beau, dispos, alerte, splendidement vêtu, le même homme qu'à ce moment on invoquait là-bas, au pays, dans les chaumières, et ils avaient tout dit, ils avaient tout rappelé, de leur famille, de leur clocher, de leur pays, quand ils avaient crié : Vive le Roi!

Pendant bien des siècles, en effet, ce seul homme a figuré la patrie.

Dans la bataille antique, le chef est tout. Ramsès sur son char représente à lui seul l'armée égyptienne, et, seul, il vient à bout de cent ennemis de

taille lilliputienne, ou même d'une ville fortifiée, dont les défenseurs, criblés par ses flèches, implorent sa merci. Dans les batailles de la Renaissance, le chef est toujours au milieu de la mêlée, et voici que sur les murs du Vatican Constantin charge Maxence avec le même entrain qu'Alexandre le satrape dans la mosaïque d'Arbelles. Avec Van der Meulen et toute son école, le roi absorbe toujours le premier plan. Ordinairement bien campé sur un cheval qui fait la courbette, il montre du bout de sa cravache la bataille à un aide de camp qui admet, chapeau bas, qu'on ne peut faire autrement que de la gagner. Dans le *Fontenoy* de Lenfant, Louis XV est là au moment où le duc de Richelieu accourt et à cette question : « Quelles nouvelles? » répond : « La bataille est gagnée, si l'on veut! » Au loin, sans doute, on voit les pièces d'artillerie qui ont ébranlé la colonne anglaise et la Maison du roi chargeant par cette brèche, mais on sent que toute la bataille est dans cette noble attitude du roi refusant de désespérer et de reculer derrière l'Escaut. A-t-on besoin de rappeler que Napoléon, chez Gros, chez Gérard, joue le premier rôle? Chez Vernet il représente, comme Ramsès, toute la bataille. A Iéna, on ne voit que lui, se retournant, furieux des cris intempestifs des jeunes soldats. A Friedland, peint d'après un croquis d'après nature du grenadier Pils, on ne voit que lui, donnant à Oudinot l'ordre de terminer l'affaire. A Wagram, on ne voit que lui, maniant la lorgnette d'une main et tendant de l'autre à son page Gudin une des cartes de Bacler d'Albe.

Mais cette grande figure une fois disparue des

tableaux de bataille, personne ne prendra plus sa place. On ne croira plus qu'un seul homme représente une nation et gagne une bataille. On ne croira plus à Ramsès. Delaroche nous montre bien encore le duc d'Angoulême assistant à la prise du Trocadéro, appuyé contre les gradins de franchissement, et Horace Vernet donne une assez bonne place au maréchal Bugeaud dans la bataille d'Isly, mais c'est la fin. Avec Meissonier, on ne voit Napoléon III, à Solferino, qu'au second plan. Avec Detaille et de Neuville, il a disparu tout à fait, et ses généraux aussi. Ce n'est même pas le pitre fardé, tragique de M. Zola, cherchant la mort à la Rapaille. Regardez les tableaux, non seulement de Neuville et de Detaille, mais de MM. Morot, Armand-Dumaresq, Berne-Bellecour : — la figure du chef y manque presque toujours. On dirait à les voir que les généraux n'ont joué aucun rôle dans la guerre de 1870 — les images sont parfois cruelles ! — et que ce fût là une guerre de hasard et de soldats. Jusqu'aux peintres contemporains, on avait toujours montré la guerre vue du côté du roi. Avec eux on la voit du côté du peuple.

Le chef disparaissant, les regards qui étaient tenus levés vers lui, et comme distraits par cette incarnation de la patrie, ont mieux aperçu les misères et les dégoûts de la guerre. Les anciens peintres montraient un chef rayonnant de joie et pas de blessés. Les contemporains ne nous montrent pas le chef, mais ils insistent sur les meurtrissures de la chair à canon. Toute joie est tombée. Évoquez ces pages lugubres de Neuville, de Berne-Bellecour, de Morot, ces soldats harassés, hâves,

maigris, couverts de givre ou de poussière; les routes défoncées, les talus ensanglantés, les blessés grattant la terre de leurs doigts crispés, les ambulances, les bouillies de chairs vives, ces tas de débris de maisons mêlés de débris d'hommes, ces « fabriques de cadavres », dont les premiers plans de ces tableaux sont encombrés....

Et ne dites pas que ces peintres ont vu la guerre si laide parce qu'ils l'ont vue du côté de la défaite, semblables à ces blessés qu'on emporte du champ de bataille, qui peignent toute la journée sous les plus noires couleurs parce qu'elle n'a pas été heureuse pour eux! — M. Vereschaguine, qui est venu après eux, a peint la victoire; il a vu les Russes entrer à Plevna, et ses tableaux sont à ce point navrants qu'un seul d'entre eux annulerait l'éloquence du plus persuasif des sergents recruteurs qui se tiennent au coin de Parliament Street.

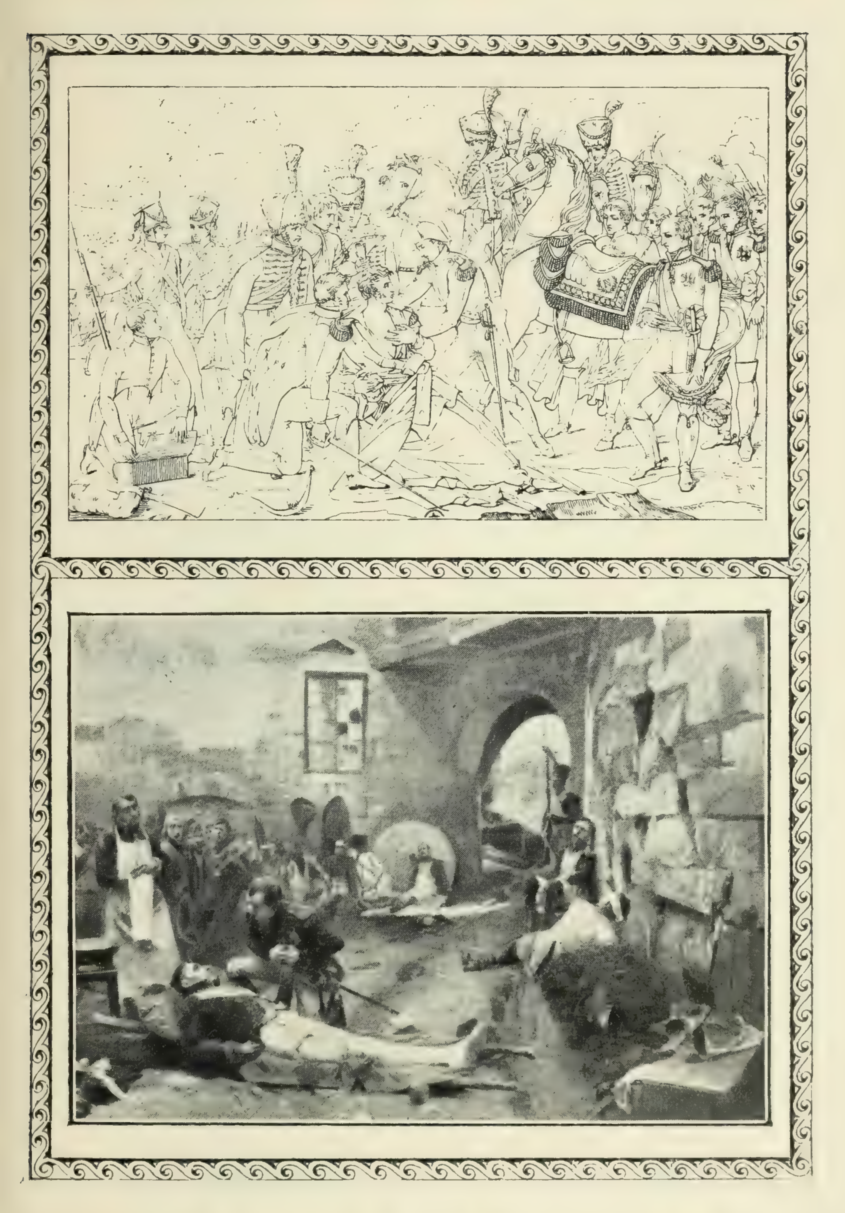
Le panorama du siège de Paris, dont on se souvient sans doute, fut la première grande révélation de cet aspect de la guerre. On n'y voyait pas d'assauts brillants et héroïques, pas de luttes à gestes sculpturaux, pas de corps à corps, pas de ces mouvements d'ensemble qu'on prête à une foule, et qui pour dix mille corps ne révèlent qu'une âme; on n'y voyait même pas l'ennemi. La mort ne montait pas sur les remparts, comme une hydre magnifique aux mille têtes étincelantes, ni avec des chants entraînants, des écharpes déployées flottant au vent. Non, çà et là, un homme s'affaissait comme pris d'un mal subit. On voyait des brancards, des civières, des linges tachés de rouge. Les uniformes

avaient pâli à ce point qu'on ne distinguait plus un militaire d'un civil, — c'est dire l'homme vêtu de bleu, de rouge et d'or qui s'offre à la mort dans la force et la beauté de son âge, comme ce colonel de Vérigny qui réservait ses plus belles tenues pour les jours de combat, et l'homme qui, lugubrement habillé de noir, semble porter toute sa vie le deuil d'une fin médiocre et d'un destin inutilement évité. Les officiers n'avaient plus en main le sabre qui jette des éclairs, mais la lorgnette du touriste ou de l'abonné de l'Opéra. Ils ne brandissaient pas de drapeaux, comme Bonaparte à Arcole. Immobiles, dans les bastions, attentifs à la musique des balles, ils attendaient le danger froidement, sans excitation du corps ni de l'esprit, comme un médecin au lit d'un cholérique.

Si l'on veut mesurer exactement la différence d'impression que les misères de la guerre font sur un artiste de notre temps et celle qu'elles éveillaient chez un artiste du temps de Napoléon, il faut comparer ceux-ci non pas traitant des sujets différents d'après des données diverses, mais traitant le même sujet, munis des mêmes renseignements. On se rappelle peut-être *le Maréchal Lannes à Essling*, de M. Boutigny, exposé au Salon de 1894. Quatre-vingt-quatre ans auparavant, en 1810, le Salon contenait aussi *les Derniers Moments du duc de Montebello*, par Bourgeois, et ce tableau a été gravé dans les *Victoires et Conquêtes*. Il y a de grandes analogies entre les deux. Napoléon entouré de sa garde est descendu de cheval et se jette sur son ami en lui prenant la main. Dans les deux, Lannes est représenté couché

sur un brancard, le corps de trois quarts, la tête de profil, tournée à droite, vers l'Empereur. Mais dans le tableau de Bourgeois il n'y a qu'un blessé, et encore parce que le peintre ne pouvait faire autrement : c'est le maréchal Lannes. Dans celui de Boutigny, en 1894, il y en a sept. Chez Bourgeois, la scène se passe en plein champ, au milieu des soldats, avec une éclaircie sur la bataille. La garde entoure le groupe formé par Lannes, ses porteurs et Napoléon. Les chevaux caracolent, les plumets jaillissent, les fumées tourbillonnent, les aigles impériales planent, les cheveux des têtes découvertes flottent en boucles au vent des batailles : c'est l'action à peine interrompue, c'est une halte humanitaire et l'occasion de gestes de sensibilité, dans une charge héroïque. Regardez le héros lui-même. Est-il blessé? On ne le voit guère. Sa main droite gantée tient encore son épée nue ; sa main gauche place la main de l'Empereur sur sa poitrine découverte. La jambe mutilée se dissimule sous un large manteau. Larrey est là, en grand uniforme, fouillant dans une cassette, mais on ne voit point ce qu'il en retirera.

En 1894, au contraire, la scène est vue dans une triste cour de ferme, aux bâtiments vermoulus, aux carreaux brisés, loin de tout spectacle entraînant. Çà et là, des blessés qui souffrent. Le maréchal est étendu, sans geste théâtral ; sa jambe mutilée, enveloppée de linges, est la chose que le regardant voit tout d'abord et avec un profond sentiment de répugnance. Les instruments de chirurgie sont au premier plan ; un bassin plein de sang y est aussi, et Larrey, revêtu du tablier blanc de cuisinier qui lui



LES MISÈRES DE LA GUERRE VUES PAR UN ARTISTE DU TEMPS DE NAPOLÉON ET PAR UN ARTISTE DE NOTRE TEMPS.

Les derniers moments du Duc de Montebello, par Bourgeois (Salon de 1810). — La Mort du Maréchal Lannes, par M. Boutigny (Salon de 1894).

a servi pendant l'opération, semble encore s'essuyer les mains. Puis, contre un mur, bien en évidence, énormes, le sabre que la main ne brandira plus, le chapeau à plumes qui n'ombragera plus qu'un cercueil. Le premier tableau était une scène de fête guerrière : le second est une vue d'ambulance. Toute la différence entre la peinture de bataille d'hier et celle d'aujourd'hui tient entre ces deux mots.

§ 3.

En même temps que le spectacle des ambulances nous fait oublier la gloire de l'homme en attachant nos yeux sur ses misères, un autre spectacle va nous faire oublier l'homme même ou du moins va le réduire à un rôle bien secondaire : c'est l'apparition de la Nature.

Longtemps on l'a ignorée, dans l'Art comme dans les récits. Montluc ne met jamais un coin de paysage dans ses *Mémoires*, et s'il nous parle d'arbres c'est à titre de potences, pour nous dire qu'il y a pendu les huguenots « sans dépense d'encre ni de papier »; de telle façon qu'on pût suivre à ces « enseignes » le chemin par où il était passé. Callot fait de même. Les peintres de « mêlées » négligent d'ordinaire de nous montrer où elles ont eu lieu. Pour les peintres de l'école topographique ou tactique, les bastions sont les seules montagnes, les tranchées les seules vallées. Si les peintres de Versailles : Martin, Lenfant, Blarembergbe, nous montrent un arbre, c'est « l'arbre de mémoire » exigé par l'Académie au premier plan, arbre maigre et compassé

comme on en voit dans les cours de collège. Van der Meulen ou Parrocel déploient un horizon académique sans émotion, sans frisson, sans vie. Lisez les récits de guerre du grand Frédéric : le paysage y paraît moins encore. A peine le prince de Ligne aperçoit-il le Danube. Mais voici que le XVIII[e] siècle finit. Rousseau a tourné les regards des spectateurs et des acteurs eux-mêmes vers la toile de fond de toutes les scènes de ce monde. Derrière les personnages éphémères, le décor éternel est apparu. Qu'y a-t-il donc dans ce décor, quels en sont les fils cachés et les mystères?

Jusque dans la bataille, cette préoccupation suit l'homme des temps nouveaux. Pendant le bombardement de Verdun, Gœthe, qui faisait partie de l'armée alliée, se promenant dans les vignes avec le prince de Reuss, l'entretient d'un phénomène de réfraction des couleurs observé le matin même, et tous deux s'émerveillent, non de la tactique de Dumouriez, mais bien de ce que « l'atmosphère, les vapeurs, la pluie, l'eau et la terre nous offrent incessamment des teintes changeantes, et dans des conditions et des circonstances si diverses qu'on doit désirer d'apprendre à les connaître d'une manière plus précise ». Le général Lejeune éprouve les mêmes impressions en passant dans la forêt d'Amstetten, et fait admirer à Murat la terre et les arbres couverts de neige. « Le givre argenté adoucissait la couleur éclatante des feuilles mortes du chêne et le vert sombre des sapins. Cette enveloppe glacée dissimulait un peu les formes et les teintes que la vapeur rendait encore plus suaves et offrait un

tableau charmant. Éclairés par le soleil, des milliers d'énormes glaçons, semblables à ceux de nos fontaines et des roues de nos fabriques, pendaient à ces arbres comme autant de lustres éblouissants. Jamais salle de bal n'avait reflété autant de diamants.... » Mais voici que huit régiments autrichiens et hongrois viennent interrompre la rêverie. Il faut du canon.... « Ces deux pièces chargées à mitraille culbutèrent toute la tête de colonne ennemie. Pas un seul biscaïen ne fut perdu. La commotion fit crouler sur nos têtes les amas de neige suspendus aux arbres et, comme par enchantement, les escadrons disparurent enveloppés dans un nuage. » Voilà que le charme de la nature a éclipsé la vaillance de l'homme. Voici que, chez Gros, sa mélancolie recouvre et domine toutes les misères, comme la neige les blessures, et que l'agonie de la terre a surpassé en horreur l'agonie des combattants. Regardez la *Bataille d'Eylau*, qui est au Louvre. Regardez-la longuement et ne pensez pas que ce soit l'âme seulement des artistes ou des poètes qui ait senti la tristesse infinie de cette plaine. Parquin, qui n'était qu'un sabreur, en a eu le cœur serré. « Les forêts de sapins qui abondent dans ce pays et qui bordaient le champ de bataille le rendaient encore plus triste. Ajoutez à cela un ciel brumeux dont les nuages, paraissant ne pas s'élever au-dessus des arbres, jetaient sur toute cette scène une teinte lugubre et nous rappelaient involontairement que nous étions à trois cents lieues du beau ciel de France.... »

Avec Horace Vernet, avec Protais et tous les

peintres de ce temps, la nature pénètre encore davantage le tableau de bataille. Le *Combat de l'Habrah* est un paysage autant qu'un tableau de figures. La prise d'Alger, de Gudin, n'est qu'un paysage. Les compagnons de Bonaparte n'avaient vu en Égypte que les traces des hommes, des Pharaons. Ceux du duc d'Aumale voient en Afrique des paysages nouveaux et splendides. Devant Laghouat, avant de conter le bombardement, M. du Barail prend le temps de dépeindre : « L'aspect du paysage est d'une tristesse grandiose. En dehors de l'oasis, aussi loin que la vue peut s'étendre, on n'aperçoit pas un brin d'herbe. Partout du sable. Dans les profondeurs du sud, le désert paraît stérile et nu. Du côté du nord, le regard est arrêté par une ligne de rochers qu'un sable jaune, rutilant, plaqué dans leurs anfractuosités, fait paraître plus noirs et plus brûlés. Dans les grandes chaleurs de l'été, alors que l'air vibre autour de soi, on dirait voir des flammes léchant du charbon.... » A tout instant la nature vient ainsi prendre, dans les récits des officiers eux-mêmes, la place réservée autrefois aux héros et la beauté de son œuvre pacifique fait pâlir la beauté des œuvres de destruction. Ses lumières du matin brillent plus que les feux de salve; ses nuages planent longtemps après que les fumées du canon se sont dissipées.

Chez les peintres de la guerre de 1870, l'impression sera la même, mais centuplée par l'éducation que nous a donnée notre récente école de paysage. Regardez, à Versailles, quel est, de tous ces champs de bataille, celui qui donne le plus profondément l'idée de la nature : c'est le *Combat de la Plâtrière*,

d'Alphonse de Neuville. Dans la plupart de ses autres toiles : *le Courrier intercepté*, *De Montbéliard à Strasbourg*, *A la recherche d'un Gué*, *le Combat sur une voie ferrée*, comme dans celles de Detaille : *En retraite*, *la Colonne Vincendon en Tunisie*, *les Prisonniers*, le paysage envahit et occupe les deux tiers, parfois les trois quarts de la composition. Les bois, les champs, les coteaux, les eaux fuyantes, les brumes, tout le décor où s'agite l'homme nous pénètre et nous émeut plus que ce qu'y fait l'homme même. Le stratège du XIX[e] siècle, fût-il M. de Moltke, ne peut plus considérer un paysage comme un simple terrain de manœuvres ; malgré lui, une poésie s'en dégage qui, un instant, lui fait oublier tout le reste : « Le séjour de Creisau doit être fort agréable », écrit-il à sa mère dans une lettre datée de Ferrières, le 21 septembre 1870, « à présent où l'automne donne aux feuilles des arbres leurs teintes rouges et dorées. Les pluies que vous avez eues il y a quelque temps auront été très favorables aux gazons et aux plantations d'arbres, et j'espère que la verdure sera bien fraîche tout autour de la chapelle... », et le 4 mars 1871 : « Les arbustes se couvrent de feuilles et je crois que dans une quinzaine les cerisiers pourraient peut-être bien fleurir.... »

Nous ne savons ce qu'il est advenu des cerisiers de M. de Moltke, mais ce qui fleurira sûrement dans les âmes des hommes de guerre de l'avenir, c'est ce sentiment que nos conquêtes sont peu de chose auprès des prodiges de la nature, et nos agitations au prix de sa sérénité. Elle est la grande charmeresse des âmes contemporaines ; dans les images

que nos peintres nous font de la guerre, elle envahit, elle absorbe, elle résorbe tout. A mesure que le paysage augmente d'importance dans le tableau de bataille, voici que les splendeurs de l'uniforme, l'héroïsme des gestes, le théâtral des attitudes, tout ce qui faisait la beauté des tueries napoléoniennes diminue. Tant mieux. La nature envahissant le champ de bataille, c'est la vie prenant la place de la mort. C'est le travail sourd et incessant de Dieu pour le bien et pour la beauté à la place de notre ingéniosité pour le mal et de notre virtuosité pour le laid. Les mousses et les lierres réunissent et affermissent entre elles les pierres que nos obus ont divisées et brisées. Les arbres croissent et prodiguent des fruits là où les affûts prodiguèrent la mort. L'homme se lasse; la terre ne se lasse pas. Elle donne le pain comme elle a donné le fer, mais le même suc qui nourrit les plantes rouille les épées.

Tous — même ceux que leur carrière incline à la guerre — éprouvent cet enseignement de paix et l'expriment. Il n'en faut pour preuve que ces mots d'un officier d'artillerie, Art Roë, racontant qu'au milieu de ses manœuvres en plein champ il a pris pour point de direction un marronnier en fleur : « Que de lieues on trace sur cette lieue carrée! En avant, demi-tour, en arrière, et des déploiements obliques et des défilés aussi! L'herbe qu'on écrase rend une odeur de rêve épanchée et de la terre égratignée s'élève et nous grise doucement l'âme des germes endormis. Y a-t-il encore une guerre quelque part, dans l'espace ou dans le temps? Non, la guerre est abolie de par la sérénité de la nature. »

CHAPITRE III

Le combat invisible.

On aperçoit déjà comment finit la peinture de batailles, c'est-à-dire comment elle tend à n'être plus qu'une variété du paysage, — qu'un paysage animé. On l'apercevra mieux encore si l'on examine ce que seront vraisemblablement les combats de demain, non pas au point de vue de leurs résultats politiques ni même à celui des sentiments qu'ils éveilleront dans les âmes, mais au point de vue des spectacles qu'ils dérouleront devant les yeux.

Sera-ce un spectacle d'ensemble, comme celui qu'eurent les habitants de Tournay le 11 mai 1745, du haut des remparts de leur ville, tandis qu'entre Anthoin et le bois de Barry les essaims blancs et bleus des Français disloquaient l'énorme masse rouge de la colonne Cumberland? Ou comme celui qu'eurent du haut des collines de Vienne les invités du prince de Ligne, le 6 juillet 1809, lorsque, dans l'immense plaine de Wagram, l'Empereur semblait débordé par les troupes autrichiennes, et que les mouchoirs de l'aristocratique assistance flottaient

au vent, vers les armes allemandes, comme un appel et un espoir?

Non. A cette époque, les adversaires se rapprochaient assez pour qu'à Fontenoy les Français pussent faire aux Anglais l'ironique politesse de les engager à tirer les premiers; pour qu'à Rosbach le colonel de Voghera, voyant que son régiment n'arrivait pas assez vite, s'approchât du commandant du régiment de cavalerie prussienne adverse et, le saluant, engageât avec lui un duel d'enragés; pour qu'à Essling les grenadiers décimés par le canon autrichien criassent en voyant mettre le feu aux pièces : « C'est pour moi! » On apercevait donc du même coup d'œil les deux armées se faisant face. Aujourd'hui que les fusils nettoient l'espace devant eux à plus de mille mètres et les canons à plus de quatre mille, des batailles entières pourront avoir lieu sans que personne, sauf les gens du service aérostatique, voient à la fois les deux côtés de la lutte, et si ceux-ci les voient, ce sera sous forme de lignes noires se mouvant sur une carte topographique. On pourra concevoir la bataille avec l'esprit; on ne la verra plus avec ses yeux.

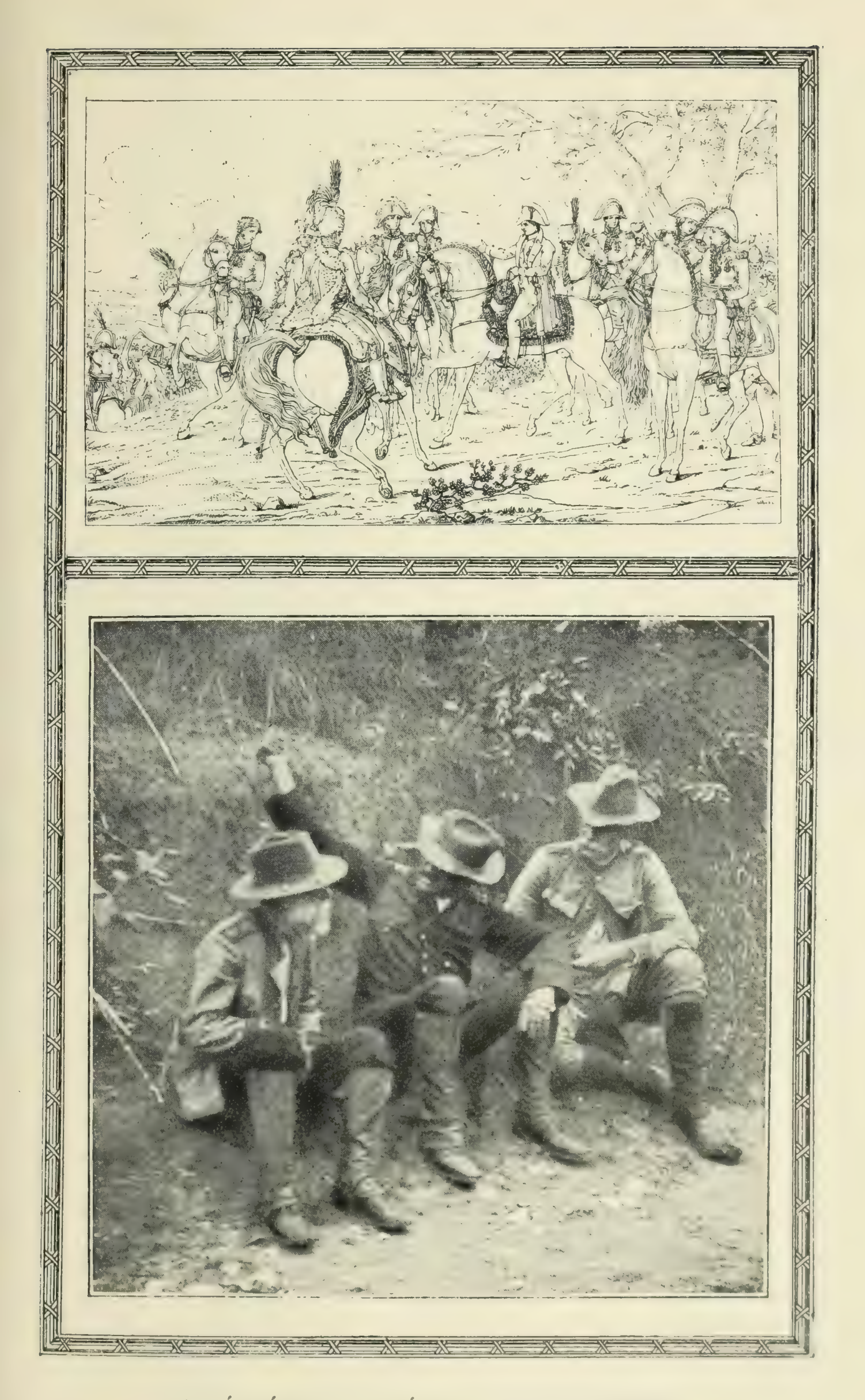
Pourra-t-on au moins, en ne montrant qu'un côté de l'action, en faire sentir la grandeur? figurer à côté des soldats qui exécutent le chef qui conçoit, la tête qui dirige, et qui apparaît, dans les luttes futures, comme le facteur principal du succès? On le pourra moins encore. Car la prodigieuse puissance des canons modernes ne rendra pas seulement intenable toute position trop rapprochée, elle obligera les deux partis non seulement à se tenir

loin l'un de l'autre, mais à se disséminer l'un et l'autre par la campagne. Les obus à mélinite en démolissant les maisons, les obus à mitraille en répandant, comme un coup d'arrosoir, trois cents balles sur un petit périmètre feraient trop de ravages dans des bataillons serrés. Il ne faut donc pas seulement que les lignes s'écartent l'une de l'autre, il faut que chacune d'elles s'étire, s'espace. Une armée développée avec les effectifs dont on dispose aujourd'hui ne tiendra pas moins de dix kilomètres; elle en tiendra davantage si elle est coupée par des obstacles naturels, des marais, qui viendront s'ajouter à cette longueur. Où sera le chef de cette masse d'hommes, le cerveau d'où partiront et auquel aboutiront toutes les fibres nerveuses de cet organisme? Évidemment assez loin en arrière. « On a reproché à l'Empereur son inaction à la Moskowa, dit Marbot; il faut cependant reconnaître que, du point central où il se trouvait avec ses réserves, il était à même de recevoir les fréquents rapports de ce qui se passait sur toute la ligne. Tandis que s'il eût été d'une aile à l'autre en parcourant un terrain aussi accidenté, les aides de camp, porteurs de nouvelles pressantes, n'auraient pu l'apercevoir ni le trouver. » Dans l'avenir, le chef fera de même. Il se tiendra en un point relativement équidistant de tous les points de la ligne engagée et il est aisé de comprendre que plus une ligne sera longue, plus ce point en arrière sera éloigné.

Il faudra donc choisir : représenter ou le chef ou l'armée. Le chef? Quel spectacle pittoresque offrira-t-il donc? Trop loin de l'ennemi pour le voir, trop

loin de ses troupes pour être vu d'elles, ne correspondant avec ses lieutenants que par téléphone ou par bicyclistes, il n'apparaîtra plus dans ces attitudes vigoureuses et significatives que lui prêtait l'imagination sans doute, mais aussi parfois la réalité. On a vu Lannes saisir l'échelle d'assaut à Ratisbonne, Ney prendre un fusil pour protéger la retraite de Russie, Drouot défendre ses pièces contre une charge de cavalerie à Hanau, Frédéric saisir trois fois un drapeau pour enlever ses troupes à Zorndorf, Napoléon lui-même pointer un canon en 1814, Canrobert, enfin, à Saint-Privat, accourant tête nue, l'épée en main, au milieu de ses batteries. Notez d'ailleurs que c'est toujours dans la défaite, dans la retraite ou à des moments désespérés que le chef, au lieu d'être à son poste, qui est au loin, près des réserves — là où la vue physique de l'action lui est interdite, mais où la vue intellectuelle en est plus sûre et plus complète, — vient se mêler à ses soldats, faire un métier héroïque, mais qui n'est pas le sien. Dans la guerre à venir, il se tiendra calme et isolé, dans une méditation féconde peut-être, mais intraduisible aux yeux.

Quelle attitude spéciale, significative aura, pendant le combat, le commandant d'un vaisseau, fermé dans son blockhaus, en face du tableau de ses boutons électriques comme un organiste devant les registres de ses jeux. Ses gestes? on ne les verra pas. Sa voix? on ne l'entendra pas. C'est par la bouche d'un matelot qu'il parlera aux tubes acoustiques. Dans cette heure terrible, où chacun, séparément, fera son devoir à tous les étages et entre



LA DÉCHÉANCE ESTHÉTIQUE DE LA GUERRE.

Napoléon donnant ses ordres au matin d'Austerlitz, par C. Vernet. — Les généraux Wheeler, Chaffee et Lawton en consultation pendant la guerre de Cuba.

toutes les cloisons de la ruche de fer, on ne se verra pas et l'on ne s'apercevra de la mort de l'un ou de l'autre qu'au silence qui se fera tout à coup au bout du téléphone ou du tube acoustique. Certes, l'âme du chef, tant sur mer que sur terre, passera par mille états différents, que le psychologue pourra noter, mais quelle prise donneront-ils au peintre? Un monde de pensées et de sensations pourra rouler dans sa tête sans que rien en paraisse au dehors. « N'y a-t-il pas quelques mouvements visibles dans les muscles de la figure ou de la main? se demande M. Vereschaguine en observant Skobeleff au milieu d'une bataille dans les Balkans. — Non, répond-il, sa physionomie est calme et ses mains sont, comme à l'ordinaire, enfoncées dans les poches de son pardessus. » — Le roman cier, le poète, écriront peut-être sur ce calme leurs plus belles pages, mais que voulez-vous que le peintre fasse d'un général qui a les mains enfoncées dans les poches de son pardessus!

Regardons les soldats. Eux aussi sont loin de l'ennemi. Ils ne peuvent le menacer ni du geste, ni du regard, ni de la voix. Ils ne peuvent même plus le voir. Ils en sont réduits à des mouvements machinaux prévus par la théorie. Quelques-uns d'entre eux jouent un rôle purement mécanique et tout ce qu'on leur demande c'est de garder assez de sang-froid pour l'exécuter mécaniquement. Autrefois, le canonnier d'une place pointait lui-même sa pièce. Aujourd'hui il ne regarde même plus l'ennemi. Penché sur les appareils de pointage, attentif aux indications de l'officier, le *collimateur* voilà tout le

champ visuel où son œil se meut. S'il se relève, fera-t-il des gestes de défi, d'encouragement? Non, il demeurera immobile. Brandira-t-il une épée? Non, il tiendra un goniomètre.

Même les préparatifs de l'action perdent leur beauté pittoresque. La mise en batterie moderne n'est plus ce beau développement qui annonçait aux yeux l'arrivée de la force suprême. On ne cherche plus à réaliser ce spectacle. On ne fait plus le *tableau*. Sur un vaisseau, en quoi les *soutiers* qui, pendant tout le combat, enverront du charbon aux chaufferies auront-ils l'air de lutter pour l'indépendance de leur pays? Comment exprimera-t-on qu'ils courent un danger? On le verra peut-être autour des pièces d'artillerie, si tant est qu'il y ait encore des servants dans les bateaux modernes, et qu'on ne les remplace point, comme sur l'*Asahi*, par des tubes hydrauliques qui pointent, serrent, chargent, tirent et déchargent sans qu'une figure humaine apparaisse!

La crainte se manifestera-t-elle au moins chez ces hommes par des mouvements pittoresques? Jadis, à Sébastopol, chaque coup de l'ennemi était annoncé par le veilleur qui criait : « Mor...tier! » et tout le monde se jetait à terre, attendant que la bombe eût éclaté. Autant de poses curieuses et significatives. L'homme voyait distinctement le danger qui le menaçait : « Quelqu'un le souleva par les épaules, dit Tolstoï, il ouvrit les yeux avec effort et vit sur sa tête le ciel d'un bleu sombre, des myriades d'étoiles et deux bombes qui volaient dans l'espace comme cherchant à se dépasser. » Mais à l'avenir, avec une

vitesse initiale de 500 mètres, le projectile viendra trop vite pour qu'on en soit averti. Ce n'est plus la bombe qui prenait le temps de fumer avant d'éclater, faisant comme le voleur classique qui demandait, au lieu de frapper, la bourse ou la vie. L'obus fusant aura éclaté avant même d'avoir touché le sol. Avant d'avoir fait un geste de frayeur, le vivant ne sera plus qu'un mort.

Même alors, son repos ne sera plus celui de l'homme frappé par une arme blanche. Ce n'est pas une pure fantaisie d'artiste qui dicta, dans l'antiquité, les affaissements rythmiques et les majestueuses palpitations d'un corps de héros comme le Gaulois mourant ou comme les guerriers d'Égine. Ce n'est pas un parti pris de nouveauté qui a, chez nos peintres modernes, transformé ces attitudes en poses raidies, figées : bras contractés, ressorts arrêtés brusquement comme par une pétrification subite. C'est l'évolution même de l'arme qui a produit cette évolution dans les gestes du mort.

Frappé par l'arme blanche, le soldat s'affaissait et faisait apparaître aux yeux, par son changement d'attitude, le coup sous lequel il succombait. La balle, elle, en s'insinuant mortellement, ne change pas toujours cette attitude. A la bataille de Belmont, pendant la guerre de Sécession, le 7 novembre 1861, le docteur Brinton vit un soldat qui tiraillait, agenouillé, près d'un arbre. Une balle lui avait traversé le crâne du front à l'occiput, en diagonale. Son corps chaud reposait sur son genou droit et sur sa jambe droite, laissant la jambe gauche pliée avec le pied à terre, la main gauche fermement rivée au canon

de son fusil dont le bout portait à terre. Sa tête était penchée sur la poitrine et reposait contre l'arbre. L'attitude était généralement portée en avant, la mâchoire immobile, la rigidité parfaite. Le docteur crut qu'il était vivant. Il pouvait à peine se persuader que la mort résidât en cette statue si semblable à la vie. Un autre soldat de l'Union, atteint près du cœur, montait un mulet égaré et passa devant le docteur, à quelque distance. Bientôt les yeux fixes donnèrent des signes non équivoques de mort, mais le corps se tenait droit. Après un certain temps, on eut besoin du mulet pour transporter un blessé. Mais le corps de l'homme était si ferme et si rigide qu'il fallut employer la force pour détacher les genoux serrés contre les épaules de l'animal.

A Inkermann, M. Boudin a constaté des cas sans nombre où les morts restaient sur leurs genoux, leur fusil fermement serré dans la main, leur cartouche dans les dents, et parfois leurs armes levées sur la tête comme pour parer des coups : « De longues files de morts, dit-il, semblaient n'attendre que l'impulsion du souffle vital pour recommencer l'action.... » A la bataille de l'Alma, M. Péril constata les mêmes phénomènes : un corps qui se tenait sur le côté, les jambes pliées, les mains jointes et la tête inclinée comme en prière. A Magenta, M. Armand constata que la mort était venue si soudainement que les mains tenant les armes n'avaient pas eu le temps de les lâcher. A Gold Boro, pendant la guerre de Sécession, un parti de cavalerie de l'Union ayant surpris des cavaliers confédérés qui avaient

mis pied à terre, ceux-ci sautèrent en selle et disparurent tous, malgré la fusillade, un seul excepté. Il était en position, se préparant à monter, la figure tournée vers l'ennemi qui avançait et qui était prêt à tirer de nouveau, lorsque le chef arrêta ses hommes et leur dit de le faire prisonnier. En s'approchant ils trouvèrent un corps sans vie avec un pied dans l'étrier, la main gauche saisissant la bride et la crinière du cheval, la main droite saisissant la carabine près du bout. Chaque muscle était rigide dans la mort; il fut très difficile de détacher les doigts de la carabine, de la bride et de la crinière. Cette rigidité, cette *rigor mortis* qui conserve aux cadavres l'attitude qu'avait l'être vivant au dernier sursaut de sa volonté, se trouve encore témoignée par les dessins faits entre Champigny et Villiers, d'après nature, par M. Sidney Hall, le 5 décembre 1870. Les belles agonies antiques ont à jamais disparu pour les yeux. L'instantanéité de la mort a supprimé les attitudes qui la révélaient esthétiquement.

Si au moins, à défaut de la signification des gestes et des attitudes, les batailles futures offraient le pittoresque des costumes et de l'armement! Mais bien au contraire! Toutes les armures, selon le mot de Musset, sont tombées pièce à pièce et toutes les broderies fleur à fleur. Nous ne reverrons plus les magnifiques parures d'autrefois : les pelisses, les brandebourgs, les « flammes » aurore ou jonquille, les tresses en cadenettes, les feutres brodés d'argent; nous ne reverrons plus ni les « dragons chevelus » qui portaient de la peau de panthère au front, ni les carabiniers qu'on appelait les « che-

vaux noirs », ni les cuirassiers qu'on appelait les « gilets de fer », ni les grenadiers aux bonnets à poil qu'on appelait « les ruches à miel »,

> Ni les rouges lanciers fourmillant dans les piques,
> Comme des fleurs de pourpre en l'épaisseur des blés!

Des « melons » ou des « canotiers », des vestes de maquignon ou des jaquettes d'employé, voilà le costume des héroïques soldats du Transvaal. Et des étoiles découpées dans des boîtes de conserve, voilà tous les insignes d'un général américain à Cuba. L'égalité, comme le roi antique, fauche de son sceptre tous les plumets qui dépassent la mesure, et si l'on n'a pas encore réduit au noir les uniformes de nos soldats, c'est seulement que cette couleur plus qu'aucune autre tranche dans la campagne et les désignerait aux coups. Un conseil de guerre en pleine campagne, tenu par les généraux Wheeler, Chaffee et Lawton, à Cuba, ressemble plus à une halte de chemineaux sur une route qu'à Napoléon dictant ses ordres au matin d'Austerlitz. On est tombé de laideur en laideur jusqu'au *khaki*. Que M. Joubert, paysan du Transvaal, allât en carriole au marché, ou qu'il se servît de cette même carriole pour visiter ses commandos, il n'y avait pour les yeux aucune différence.

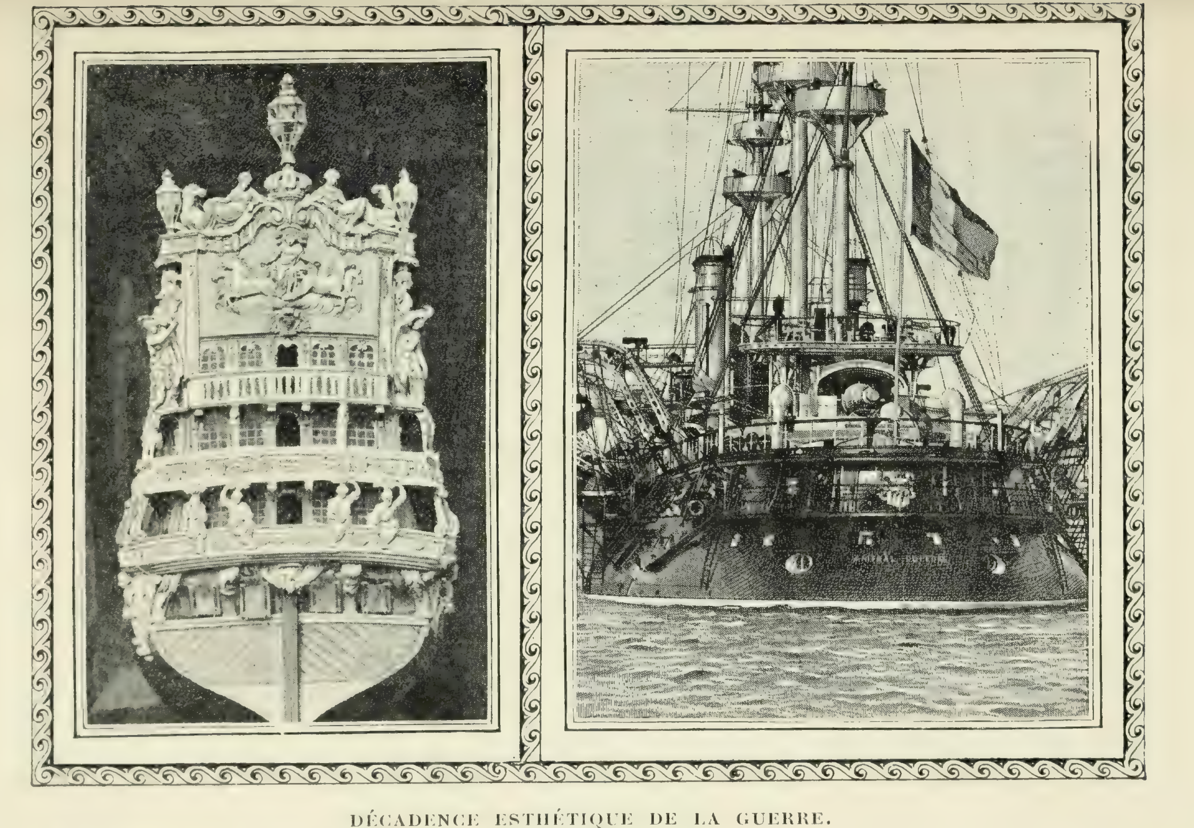
Les armes qu'on manie sont aussi les plus disgracieuses qu'on puisse imaginer. Leurs formes ont perdu tout vestige des choses naturelles qui les avaient inspirées. Depuis longtemps le chien du fusil n'est plus le véritable chien du début, tenant une pierre de pyrite entre ses mâchoires, et les cou-

levrines, serpentines ou dragonneaux, ornés de foudres, de flammes, de lions et d'amours, décorés de banderoles où on lisait *Velox et atrox, igne et arte*, sont allés dans les musées rejoindre le bomerang égyptien. Jadis on ne tuait pas seulement l'ennemi : on l'éblouissait. Dans le camp, l'homme de goût trouvait le musée. Un général portait toute la bataille de Pharsale sur son armure et sa main posait sur une poignée d'épée fouillée comme une châsse, tandis que sur sa tête rampait le dragon ou la Chimère de sa vie. Des canons fondus par les Alberghetti brisaient des armes parées par le Nigrolo. Des boulets sortis de la gueule de dragonneaux crêtés comme des coqs crevaient des bas-reliefs ciselés par des maîtres : telle la porte de bronze de Castel-Nuovo. Où sont ces délicatesses? Aujourd'hui, on tue avec des bâtons sans grâce emmanchés dans une boîte et qu'on appelle des *hotchkiss*, ou des tuyaux d'orgue, qu'on appelle des mitrailleuses Maxim. M. Detaille encombre ses batteries de lunettes d'approche et de « caisses d'instruments », et dans le tableau de M. Roll qui est au Luxembourg sous ce titre : *la Guerre*, tout le premier plan est rempli par un appareil dont on ne sait trop s'il sert à faire de la soupe ou de la photographie et qui se trouve être celui de la télégraphie optique.

Quittons le terrain de manœuvres et regardons la mer : même déchéance. La vague grise et verte et bleue est toujours là, roulant d'un continent à l'autre, comme sous les yeux de Van de Velde, mais les belles nefs que Van de Velde a vues soulevant leurs poupes armoriées et dorées comme des avant-

scènes d'Opéra, étageant leurs balcons faits pour voir passer une fête, dressant leurs figures de Puget au milieu de la pyrotechnie multicolore d'une artillerie enfantine, ont sombré à jamais. Sur la plaine grise où la moindre couleur vive éclaterait, l'homme ne met plus que de noirs « coffres flottants », à dos de tortue, et le peu de superstructures qui les surmontent encore seront bientôt balayées par le progrès. Un jour viendra peut-être où la forteresse d'acier plongera tout entière dans l'eau, — invisible.

La forteresse de pierre l'est déjà. C'est une étrange évolution que celle du décor militaire : elle n'aboutit pas seulement à un changement de formes, elle aboutit à l'absence de formes. Certes, les forteresses ont bien souvent changé d'aspect et selon les temps et selon les pays, depuis la masse crénelée asiatique jusqu'au *hourd* du moyen âge et aux *queues d'hironde* du génie moderne. Mais ce qu'on n'avait jamais connu, c'était la forteresse rampante, la forteresse souterraine, la forteresse invisible, ce terrier d'hommes que nos derniers canons rendent nécessaire. Les autres ont disparu et ce n'est plus maintenant dans la campagne qu'une ondulation de terrain suspecte, un mamelon, parfois une coupole à peine bossuant la terre comme le renflement d'une tombe oubliée, et où rient, dorment, rêvent des centaines d'hommes enfouis aux profondeurs du *Cavalier*; non, c'est moins encore! c'est un très petit bois touffu où l'œil et l'oreille ne perçoivent des masses d'acier et des explosifs prêts à tuer qu'un frémissement doux de feuilles et parfois des chants d'oiseaux.



DÉCADENCE ESTHÉTIQUE DE LA GUERRE.

L'Arrière d'un Vaisseau de guerre en 1690 (Le Soleil-Royal). — L'Arrière d'un cuirassé.

Il restait encore au combat moderne un élément pittoresque et, par moment, poétique : la fumée, dont Léonard de Vinci recommande l'emploi et les effets dans un chapitre sur l'art de représenter une bataille, cette fumée « aux nuages lilas clair se déroulant et se développant tour à tour », que les artistes de Tokio prodiguent pour voiler les aspects inesthétiques des villes ou des champs dans leurs illustrations de la guerre sino-japonaise.

Lisez sur la fumée du Combat de Prairial ces lignes de Moreau de Jonnès : « Le nuage qui nous enveloppait ainsi était produit par la combustion de 100 000 barils de poudre à canon; il ne ressemblait pas à la brume océanique des jours précédents; au lieu d'en avoir la couleur grise uniforme, il variait, selon une foule d'accidents, d'intensité, de formes et de teintes. Tantôt il était d'un noir opaque, fuligineux, brillanté d'étincelles et envahi par des flammes rougeâtres, et tantôt il était diaphane, donnant à la lumière du jour l'aspect d'un clair de lune, et effaçant les objets par une sorte de mirage fantastique. Il était souvent parsemé de cercles brunâtres s'élevant dans l'air horizontalement, et qui rappelaient ceux que les peintres du moyen âge traçaient au-dessus de la tête de leurs personnages saints.... Quand le nuage se déchirait, quelque vaisseau ennemi, ceint d'une double et triple zone jaune et rouge nous montrait son flanc hérissé de canons prêts à nous foudroyer. » — Or ce dernier spectacle pittoresque, la poudre sans fumée nous l'enlève. La foudre éclate dorénavant sans orage et ces petits flocons qui, dans les tableaux de Neu-

ville, indiquent encore où est l'ennemi, disparaissent de la bataille à venir. On ne voit plus rien.

CONCLUSION

Ainsi la peinture n'est plus l'art qui pourra dégager le côté intéressant de la guerre. Sera-ce par hasard la musique? Si le combat n'a plus comme dans les temps antiques un aspect sculptural, ni, comme hier encore, un aspect pittoresque, ne conserve-t-il pas un aspect auditif qu'on notera d'autant plus soigneusement que les autres auront disparu? Les bruits du canon, des balles, les plaintes des blessés, les hourrahs des vainqueurs mêlés aux voix de la nature, n'ont-ils pas de quoi tenter un art nouveau?

On ne peut nier que cet aspect existe. Tolstoï a noté « les sifflements des balles qui tantôt bourdonnent comme des guêpes, tantôt gémissent et fendent l'air en vibrant comme une corde d'instrument », et leur cri particulier, lorsqu'elles arrivent « par essaims comme passent au-dessus de nos têtes, en automne, des volées de petits oiseaux ». C'est surtout la nuit, lorsque la pensée n'est plus accaparée par les impressions visuelles, que se révèle dans le combat l'aspect auditif. « Chaque soir, dit un canonnier de la batterie nord de Sébastopol, nous nous amusions à suivre le vol de la bombe et nous l'appelions « la colombe », car elle roucoulait comme un pigeon ». Les soldats qui veillaient aux avant-postes pendant le siège de Paris, reconnaissaient bien les motifs principaux de cette symphonie

de la guerre, les sons sourds des pièces allemandes se modifiant au loin, selon la distance, et la vibration en *si bémol* des pièces françaises une fois qu'elles avaient tiré.

Et si vous lisez la description de la nuit qui précéda Inkermann, dans Camille Rousset, vous y trouverez un tableau auditif très complet : « La journée du 4 novembre avait été sombre et pluvieuse ; la nuit vint vite. Aux tranchées d'attaque, arrivaient de la ville comme des bouffées de rumeurs ; on entendait des cris, des chants ; les chiens aboyaient plus fort et plus longtemps que de coutume. Après minuit, les cloches sonnèrent. Vers trois heures il y eut comme une salve d'acclamations, puis, de nouveau, le son des cloches, ensuite des bruits sourds, des roulements de voitures et des grincements de roues.... A minuit, quand les cloches avaient sonné d'abord, c'était que, dans les églises, les prières commençaient pour les combattants du 5 novembre ; après trois heures, c'étaient leurs acclamations soulevées par les harangues énergiques de leurs chefs, puis le son des cloches qui annonçaient la solennelle bénédiction des prêtres ; enfin les bataillons s'étaient mis en marche et les grincements de roues venaient de l'artillerie qui suivait le chemin raboteux de Karabelnaïa.... »

N'a-t-on pas fait souvent de la musique imitative pour moins que cela ? Lulli n'a-t-il pas harmonisé dans son *Alceste* le combat d'Hercule assiégeant une ville ? Jeannequin ne reproduisit-il pas dans un choral le bruit de la bataille de Marignan, avec les cris des combattants et les détonations : tarata

boum! Beethoven n'a-t-il pas composé pour Wellington une *Bataille de Vittoria* où l'on entend les trompettes sonnant le réveil des Anglais, puis une grosse caisse figurant les coups de canon, et enfin une « machine à fusillade » indiquée dans la partition pour compléter l'illusion?

Et plus près de nous, pour peindre les sentiments qu'un combat agite dans le cœur d'un homme — fût-ce un enchanteur — Wagner n'a-t-il pas fait dire par Klingsor, au commencement du deuxième acte de *Parsifal*, toutes les phases de la lutte qu'il aperçoit par la fenêtre! Mais il faut avouer qu'aucun de ces essais n'a été assez heureux pour qu'on puisse raisonnablement attendre quelque bien de leurs recommencements. La plupart des bruits de la bataille moderne, les sifflements stridents des balles surtout, excèdent de beaucoup notre puissance d'analyse auditive, et Berlioz a eu beau mettre un coup de canon dans une de ses symphonies, nous devons douter que les « colombes » de l'artillerie enchantent jamais nos oreilles. C'est là un bruit, ce n'est pas un son.

Mais qu'avons-nous besoin de chercher plus longtemps la forme d'art qui exprimera le côté nouveau, suggestif, du combat moderne, et ne l'a-t-on pas trouvée? N'est-elle pas dictée par la complexité des sentiments que les âmes contemporaines, moins fermes peut-être mais plus affinées, plus analystes que les autres, ressentiront au milieu du danger? Dans le combat antique, l'homme était beau; dans le combat moderne, jusqu'au milieu de ce siècle, il était pittoresque. Aujourd'hui, il n'est ni beau ni

pittoresque, mais plus que jamais il est *pensant*. Ce n'est donc plus à la sculpture, ni à la peinture, mais bien à la littérature et à cette variété de littérature qu'on appelle psychologique et sociale que le combattant ressortira désormais.

Dire ses pressentiments, ses craintes, ses souvenirs; noter ses colères, ses pitiés, ses dégoûts; saisir ses sympathies obscures pour l'ennemi inconnu que son arme va étendre blême et sanglant; mettre au jour ses réflexions confuses sur le profit qu'il retirera lui-même de ce meurtre; peser les motifs déterminants de demeurer ferme au poste : l'amour-propre vis-à-vis de quelques camarades, le désir d'un galon, l'entêtement d'un parti pris, la lassitude d'avoir peur, et ceux de se mettre à l'abri : la sollicitation de la « carcasse », comme disait Turenne, ou de « mon frère âne », selon le mot de saint François; l'idée de la famille, nombreuse là-bas, qui attend le retour; peindre enfin le combat qui se livre en lui plutôt qu'autour de lui, et qui sera d'autant plus vif qu'il s'étourdira moins et qu'il réfléchira davantage, que les baïonnettes seront moins sanglantes et seront plus « intelligentes », — n'est-ce pas la tâche exclusive de l'écrivain?

Dans tous les pays il s'en acquitte, et le résultat est qu'il donne à tous le dégoût de la guerre, tandis que le peintre, jusqu'à nos jours du moins, en avait donné l'admiration. C'est apparemment que le dedans du combattant est moins beau que ses dehors et que les uniformes gardent leur or longtemps après que le cœur a perdu le sien. Puis à force de diriger sur ce point la réflexion des foules

au lieu de distraire leurs yeux par de beaux spectacles qui interrompent toute réflexion, on a fini par éveiller en elles le doute que les guerres de conquête leur servissent à grand'chose. Et le doute a vite fait de se transformer en négation. Ce n'est pas tout. En même temps que la loi exposait la démocratie tout entière à un égal danger par le service obligatoire, elle lui donnait par le suffrage universel le droit de décider si ce danger aurait ou n'aurait pas lieu, autant du moins que l'homme peut décider de ces choses. Ce n'était plus, dans un peuple, certaines gens qui déclaraient la guerre et d'autres gens qui la faisaient. Désormais c'était la chair à canon, elle-même, qui, par ses représentants, allait dire si elle voulait qu'on tirât le canon. Et de fait, depuis quarante ans, dans toute l'Europe occidentale, pas un coup de canon homicide n'a été tiré.

Si l'on en veut la raison, qu'on ne la cherche pas ailleurs qu'en ceci : qu'on ne peut plus peindre et qu'on ne peint plus de beaux tableaux de batailles. L'homme ne va qu'aux choses dont il se fait une image favorable. L'idée d'intérêt commercial développée par Proudhon et plus récemment reprise par M. de Molinari, n'a rien à voir en ces matières, toutes de sentiment. Jamais la nation n'avait mesuré son enthousiasme pour les victoires au profit qu'elle en retirait et au temps d'Austerlitz, comme au temps de Sébastopol, les plus inutiles lui avaient toujours semblé les plus belles. Les raisonnements qu'on lui a faits l'ont infiniment moins frappée que la vision esthétique qu'on lui a donnée. Désormais, celle-ci la domine. Pas plus que les philosophes n'ont pu

détourner le peuple de la guerre tant qu'il s'en est fait une belle image, les théoriciens ne pourront l'y ramener aujourd'hui que l'image qu'il s'en fait est toute décolorée. Il faut des Van der Meulen et des Vernet pour qu'on écoute des Joseph de Maistre. Il faut qu'il n'y en ait plus pour qu'on écoute un Tolstoï, un M. Bloch ou un M. Stead et, de nos jours même, on n'a permis aux philanthropes de plaider l'inutilité de la guerre que du moment où les peintres n'ont plus montré sa beauté.

Mais puisque aujourd'hui la tristesse des combats a remplacé leur éclat, puisque toutes nos forces vives se tournent vers le progrès industriel et social ou la recherche du bien-être, vers l'art de se conserver et d'augmenter ses jouissances et non de se détruire en supprimant la source de toutes les jouissances, — nous, non plus, si curieux que nous puissions être des sensations d'Art, nous ne regretterons pas la décadence de l'Esthétique des batailles. Nous souhaiterons seulement que la Paix, reine de l'Europe, ne soit pas le repos ou l'indifférence, pires que la mort. Nous souhaiterons que ce ne soit pas la bride lâchée à tous les appétits et à toutes les fantaisies du « moi », désormais sevré d'émotions fortes, curieux d'émotions factices et débarrassé du seul correctif qu'on lui connût : le besoin de la solidarité dans un grand danger national. Que sous ce masque béni de la Charité ne se cache pas précisément son contraire, l'Égoïsme, qui ne chercherait dans la paix qu'une assurance contre la principale occasion de dévouement ! La guerre avait ses grandeurs ; la paix, pour l'égaler, doit avoir ses sacrifices.

Elle doit n'être qu'un autre champ de bataille avec d'autres ennemis à combattre : le vice qui endurcit l'âme plus que la lutte; la misère, qui tue le corps mieux que les balles. Si la paix européenne dure assez longtemps pour devenir l'état normal de nos vieilles sociétés, Dieu veuille que nous ne regrettions jamais ce qu'au milieu de la guerre on voyait parfois transparaître, malgré toutes les cruautés et toutes les tristesses : le grand frisson d'enthousiasme qui console des heures où il faut vivre et qui adoucit l'heure où il ne faut plus qu'espérer.

DEUXIÈME PARTIE

LE RÔLE DE LA CARICATURE

LE RÔLE DE LA CARICATURE

Le doctrinaire qui prononça, il y a quelque soixante ans, le mot fameux : « Le monde a perdu le respect! » n'avait apparemment jamais regardé de caricature. Car il s'en faut que la France du XIXe siècle ait professé pour les choses respectables moins de respect que celle des siècles passés. Il faut avoir oublié la France du *Gargantua*, de la *Satire Ménippée* et des *Contes de la Reine de Navarre*, la France de la fête de l'âne et du *Stultorum papa*, car déjà elle avait une étrange notion des révérences à garder. Il faut supprimer de l'histoire littéraire les Fabliaux et de l'histoire artistique les grotesques de nos cathédrales tels, en cent endroits, que ni M. Legrand, dans le *Courrier français*, ni M. Caran d'Ache, dans ses albums pour les « enfants de quarante ans et au-dessus », n'oseraient les dépasser ou même les égaler. Et, pour trouver la France qui possédait cette précieuse notion du respect, peut-être faudrait-il remonter à l'époque gallo-romaine, et supposer que l'absence de tout monument de moquerie est un indice de vénération.

Mais déjà, la civilisation latine avait bien « perdu le respect ». Les fervents de l'antiquité qui s'indi-

gnèrent de voir Chodowiecki, Cham ou Daumier caricaturer les héros de Virgile et ses dieux, oublièrent que l'antiquité même leur en avait donné l'exemple. Toutes ces caricatures modernes, nées du ressentiment des longues heures passées à feuilleter le *Thesaurus*, ne sont que des pastiches de caricatures antiques. Par exemple, les trois chiens de la fresque d'Herculanum, l'un portant l'autre et le troisième, le plus petit, trottinant après les deux premiers : *sequiturque patrem non passibus aequis*,... ne sont pas autre chose que les parodistes de la fuite d'Enée portant son père Anchise et traînant le petit Ascagne par la main. Et peut-être le goujat inconnu qui griffonna sur un mur de Rome un âne en croix avec un chrétien qui le vénère et ces mots : « Alexamène adore son Dieu », prenait, dès le premier siècle de notre ère, une liberté aussi sacrilège que M. Philipon, directeur du *Charivari*, lorsque, devant la cour d'assises de la Seine, il induisait progressivement diverses poires à la ressemblance du roi Louis-Philippe. Déjà, au temps d'Herculanum, le monde avait bien « perdu le respect ».

Le conservait-il du moins encore aux beaux jours de la Grèce ? Non. Le monde était trop vieux pour que le doctrinaire de 1840 y pût vivre à son aise. Il aurait souffert 430 ans avant J.-C. des tableaux satiriques du peintre Pauson qui, au siècle même de Périclès, ne respectait plus grand'chose — et de ceux de Ctésiloque, l'élève d'Apelle. Il aurait vu, avec douleur, les caricaturistes parodier la visite de Jupiter à Alcmène et s'égayer aux dépens de l'Apollon de Delphes, en des dessins tracés sur la

panse d'un oxybaphon. « Le respect s'en va! se serait-il écrié. Où est le respect de la vieille Égypte? »

Mais la vieille Égypte hélas! n'était déjà point si solennelle. La caricature y florissait comme aux kiosques de nos boulevards. Elle a caricaturé, en ses statues, le dieu Bès, dieu de la guerre et de la danse, en bois, en bronze, en terre cuite, en pierre, comme on fit de nos jours M. Francisque Sarcey, rédacteur au journal *le Temps*.

Il ne semble pas qu'elle eût non plus le respect absolu de ses rois ou princes. Le concert d'animaux peint par quelque prêtre sur le papyrus de Turin, l'âne jouant de la harpe, le lion pinçant de la cythare, le crocodile portant un téorbe avec beaucoup de désinvolture, le marsouin soufflant dans sa flûte, passent pour être des emblêmes de Ramsès et de ses provinces. Ils ne sont pas les seuls personnages comiques figurés à cette époque et l'on a pu faire tout un livre sur la caricature égyptienne. Ainsi, il apparaît que ce n'est pas d'hier, que s'égayant à une représentation des travers physiques ou moraux des grands de ce monde, l'humanité « a perdu le respect ».

Pourtant, chaque génération a une tendance marquée à trouver celle qui la suit plus dépourvue du sens du respect et trop portée à la caricature. Quiconque n'a point fait de ce sujet une étude spéciale dira que de nos jours la liberté de la caricature touche à la licence. Un membre de la ligue contre la licence des rues le dirait peut-être à propos des caricatures de mœurs. Un prêtre le dirait à propos

des caricatures sur le clergé. Un bon fonctionnaire à propos de celles du chef de l'État ou de nos magistrats. Mais rien n'a dépassé, ni même peut-être égalé, de notre temps, en immoralité, en licence, en ironie politique, les grotesques de nos cathédrales gothiques, qu'il serait difficile de décrire ici et impossible de reproduire.

Quelle est donc la raison de ce mirage? Peut-être celle-ci qu'à la vérité la caricature est bien de tous les temps, mais qu'elle n'est pas exactement la même dans tous les temps, que la raillerie change de formes et que les formes nouvelles auxquelles on est moins accoutumé choquent davantage les esprits graves, sans être plus violentes, que les formes anciennes, dont on avait pris son parti. C'est qu'en un mot, une évolution s'est produite dans la caricature, comme dans toutes les manifestations de l'esprit humain, qu'il est intéressant d'esquisser ici, car elle marque peut-être l'évolution de cet esprit lui-même sur certains points importants.

CHAPITRE I

Ce qu'elle a été.

§ 1. — La période symboliste.

La caricature a commencé par le symbole. Quand on se promène dans un musée d'Égyptologie on voit une femme à tête de chatte : c'est Isis; un homme à tête d'épervier : c'est Horus; un autre à tête d'âne : c'est Set; une femme à tête de lionne : c'est Sekhet, la gardienne; un poussah ventripotent : c'est le dieu Bès, tous gravement assis, les mains rivées aux genoux, tenant la clef de l'immortalité, ou debout, levant un bâton. Ces personnages très dignes n'en ont pas moins des têtes de bêtes sur les épaules. Ce sont des caricatures gigantesques, immortelles et sacrées.

Dira-t-on qu'on ne saurait leur donner ce nom parce que les artistes avaient l'intention de bien signifier le caractère de ces Rois ou de ces Déesses et non de les ridiculiser? Mais le ridicule ou la raillerie n'est nullement un élément essentiel de la

Caricature. Le seul élément essentiel est l'outrance de la caractérisation ou, si l'on veut, du symbole. Le *Bon Architecte* aux quatre mains et aux pieds ailés inventé par Philibert Delorme est une caricature tout aussi bien que le *Mauvais Architecte*, qu'il a voulu ridiculiser en le figurant sans yeux, sans mains et une jambe plus courte que l'autre. Si l'intention ironique était nécessaire pour qu'une œuvre appartînt au genre Caricature, il faudrait renoncer à y rattacher bien des plus célèbres planches de M. Caran d'Ache, de M. Jean Veber ou des artistes du *Punch*, du *Judge*, du *Puck* et du *Wahre Jacob*. Car ce n'est assurément pas pour ridiculiser le tsar Nicolas II, que M. Caran d'Ache l'a représenté sous la forme d'un aigle à deux têtes se promenant avec le Président de la République. Ce n'est pas avec une intention railleuse que les caricaturistes français donnent à la France la forme d'un coq, ou à Ménélick celle d'un lion, ou à la Russie celle d'un ours, ni que le *Melbourne Punch* figure le président Krüger sous celle d'un kangouroo lutteur. Presque tous les artistes d'Europe s'étant pris d'une vive admiration pour l'héroïque président du Transvaal le lui ont bien fait voir en le caricaturant de mille manières. Il est difficile d'imaginer un gnome plus horrifique, en effet, que le Krüger du *Wahre Jacob* de Stuttgard en 1899, ou un géant plus laid que l'adorateur de la princesse Joliemine produit par M. Jean Veber au salon de 1901. Pareillement les journaux américains, le *New-York World* entre autres, ont créé un admirable type de vieux Jonathan qui est assurément une caricature et qui n'est assurément pas une raillerie.



EXEMPLES DE FORMES CARICATURALES SANS IRONIE.

Le Bon Architecte, allegorie, par Philibert Delorme. — *L'Envie, symbole, par Giotto.* — *Le Pourtraict de l'Homme de Bien Estampe de 1605.*

Le *Judge*, le *Puck*, le *New-York Herald* n'ont jamais eu l'intention de ridiculiser leur propre pays quand, précisément, s'ils imaginent pour lui des figures caricaturales, ce n'est que pour démontrer sa supériorité sur les autres nations. Et toutes ces petites allégories sont bien, par le monde entier, qualifiées de « caricatures ».

C'est donc une idée très fausse que la caricature implique nécessairement une hostilité ou une raillerie. Nous venons de voir qu'elle peut impliquer la sympathie : elle dérive aussi parfois de la vénération. Quand l'auteur d'une estampe fameuse au XVIIe siècle entreprend de figurer par les traits du visage toutes les vertus qui caractérisent l'*Homme de Bien*, son intention assurément est d'exciter notre vénération. Mais comme il veut signifier que l'Homme de Bien entend tout : il lui donne une énorme paire d'oreilles; qu'il rumine longtemps chacune de ses paroles : il lui dessine un long cou tout entortillé d'un aspect de serpent; qu'il a un cœur généreux : il lui suspend une figure de lion sur son estomac; et qu'il ne court pas vers tout venant : il lui prête une jambe d'ours, et la somme de tout cela fait une caricature. Et quand Fra Angelico ou les enlumineurs chrétiens des sacramentaires ont voulu donner aux apôtres quelque trait qui les caractérisât fortement aux yeux des fidèles, s'ils ne s'y prirent pas autrement que Grandville ou que M. Caran d'Ache, s'ils donnèrent une tête de bœuf à saint Luc et firent sortir de la tunique de saint Jean, au-dessus du livre sacré et des mots *in principio erat*, une tête et un bec d'oiseau, ce n'était assu-

rément pas qu'ils voulussent railler les saints évangélistes : c'est qu'ils voulaient les caractériser.

C'est qu'aussi les frontières de la caricature et du symbole se confondent dès qu'on veut pousser l'une ou l'autre aux extrêmes limites de son domaine. Au moment précis où la forme humaine semble à l'artiste insuffisante pour exprimer sa pensée, ironique ou religieuse, il se condamne à des formules sans précision où cette pensée risquera fort de s'obscurcir. En art plastique, la Chimère est beaucoup moins variée que la Nature, ou plutôt la Nature seule est variée, le surnaturel ou l'antinaturel est d'une constante uniformité.

Ceci, toute l'histoire de l'art nous le montre. De même que les idéalistes n'ont pas encore trouvé d'autre moyen pour figurer des anges que de les faire ressembler à des volatiles, donnant ainsi une rigoureuse illustration au mot fameux « qui veut faire l'ange fait la bête » ; de même les caricaturistes ne reproduisent jamais que certaines déformations, toujours les mêmes, et qui ne dépassent pas ce que les anciens avaient imaginé. Et tous tant qu'ils sont, adorateurs ou railleurs, dans leurs vains désirs de surpasser l'insurpassable nature, ils se rencontrent, — que ce soit pour honorer leurs héros ou pour les avilir, — avec des intentions religieuses ou avec des intentions ironiques, — dans les mêmes combinaisons d'hommes à têtes de bêtes ou de bêtes à têtes d'hommes. Entre ces renégats de la nature, l'œil ne distingue plus. Bec d'épervier d'Horus ou de génie hindou, bec d'aigle de saint Jean, bec impérial de l'empereur allemand, ils sont en vérité si



EXEMPLES DE SYMBOLISME CARICATURAL.

Genie, d'après un bas-relief assyrien, à Khorsabad. — *St Jean l'Evangéliste, par Fra Angelico, à l'Académie, à Florence.* — *Jonathan dans le « Judge » du 9 nov. 1895.* — *L'Empereur Guillaume II, par Caran d'Ache.*

semblables qu'on ne peut ranger un de ces appendices parmi les caricatures sans y ranger les autres.

Ainsi, la figuration d'un souverain ou d'un pays par un animal peut bien être dans la pensée du figurateur un symbole — et c'est précisément ce qu'on veut dire ici — mais n'en demeure pas moins, dans la forme, une caricature. C'est une caricature symbolique.

Quand on refuserait ce nom aux statues des dieux de l'Égypte, on ne le pourrait, en tout cas, contester aux papyrus du musée de Turin ou du Musée britannique où l'on voit des lions jouant aux échecs avec des antilopes, des hyènes faisant des offrandes à des ourses, ou des rats à une chatte ou encore des lions, des crocodiles, des marsouins, des ânes jouant du téorbe. Qu'il y ait là des symboles des différentes contrées de l'Égypte ou des figures de souverains, ces scènes d'animaux faisant fonctions d'hommes signifient quelque chose d'autre qu'un amusement du pinceau. La caricature a commencé par le Symbole.

§ 2. — La période grotesque.

Elle a continué par la déformation. Toute la caricature gréco-romaine et japonaise, est fondée sur l'idée de disproportion — soit disproportion entre les traits du visage, comme dans les figurines comiques du Louvre, soit disproportion entre la tête et les membres comme dans les *Porteurs de cloches* en bois, du Musée Guimet, ou dans les combats de

Pygmées contre les grues qu'on voit à Pompéi et les têtes de Gorgone que portaient les antéfixes grecs. Le déséquilibre entre la tête et le corps fut le grand moyen caricatural des faiseurs de Pygmées. Le déséquilibre entre les différents traits du visage fut le grand moyen des faiseurs de « masques » et de « mimes ». Enfin, les deux disproportions réunies furent le thème des meilleures caricatures antiques. C'est la déformation délibérément voulue, obstinément cherchée, non pour symboliser quelque idée, mais simplement pour réaliser la laideur et par là exciter le rire.

Car l'antiquité tout entière a ri de la maladie et de la laideur. Figurines de terre cuite ou de bronze, traits des cornalines, peintures de fresques, de vases, qui ressemblent à des ventres, ou de rhytons qui ressemblent à des têtes d'animaux décapités, portraits de Pappus et de Maccus, nains microcéphales ou myxœdémateux, monstres des pays lointains, depuis les Tétrapodes jusqu'aux Cynocéphales, toutes ces fantaisies ne suggèrent qu'une idée : le mépris de la laideur et de la maladie physique et, par contre-suggestion, le culte de la force, de la santé, de la beauté. D'ailleurs, aucune psychologie, aucun comique sous-cutané. Tout ridicule est à fleur de peau. Les figures mêmes ne font pas de mouvements : ce sont des masques, c'est la *persona*, c'est-à-dire l'immuable dans la laideur. L'auteur dramatique peut, — même avec ces figures, — faire œuvre de psychologue en disant ce qui s'agite sous le masque :

Heredis fletus sub persona risus est.

Mais le dessinateur ne le peut pas. Il ne saurait indiquer la variété des impressions que par la variété des expressions, et la particularité de l'âme que par la particularité des gestes. Or, dans la caricature antique, le geste est toujours banal, l'expression absente! La laideur seule est visible, immobile et bafouée.

Déjà, ici, s'observe cette loi que vous trouverez constante à toutes les époques de grand art plastique : lorsque la beauté du corps est admirée et recherchée par l'art plus que l'expression de l'âme, la caricature est d'une répugnante grossièreté. Ou bien elle n'apparaît pas, ou bien si elle apparaît, elle n'est qu'une raillerie de la laideur. L'artiste cherche à exciter la haine d'une difformité physique, le mépris des corps déjetés, des membres appauvris ou obèses, la raillerie de l'être faible, malade. A ces époques-là, on n'a pas l'idée de se moquer du bellâtre : on se moque de l'infirme. Regardez, au Louvre, la statuette caricaturale de la vieille buveuse d'eau de Vichy, pliée, fanée, lourde de bajoues, un pied si goutteux qu'il n'a pu être chaussé. Voilà le repoussoir aux athlètes, au Discobole, aux lutteurs, aux dieux du Braccio Nuovo. Ce sont des railleries lourdes et courtes, puisqu'elles méconnaissent la droiture de l'âme qui peut résider dans ces corps tortus.

Mais, au point de vue esthétique, ces railleries ont quelque chose de très noble et de très pur. Ce sont les indignations d'hommes, qui ne connaissaient pas, comme nous, le juste milieu de l'observation désintéressée. Non, pensaient-ils, ou bien il faut repré-

senter la beauté absolue de l'Apollon, du Méléagre, de l'Antinoüs, ou bien la laideur, mais la laideur intolérable, de façon qu'il soit impossible de garder pour elle la moindre sympathie. Ainsi comprise, la caricature est un hommage que la laideur rend à la beauté.

Au contraire, à toutes les époques où triomphe l'art mystique, on ne songe plus à railler l'infirmité physique et la souffrance. On ne se moque plus que des défauts volontaires du corps et de l'âme : de la vanité, de la gourmandise, de la concupiscence. Au moyen âge, les caricaturistes sont les caricaturistes du Péché. Ils déforment encore le corps humain, mais surtout afin de faire voir le grotesque de l'âme qui y est enfermée. Dès lors, la *persona* s'anime et devient le grotesque. Une âme s'est glissée dans le corps contrefait ; le pygmée stupide est devenu le rusé Kobold ou le nain Mime. Le sot dieu Bès est devenu l'esprit malin. Le masque s'est détendu et se plisse en grimaces. Le singe immobile des terres cuites gallo-romaines se met à courir et à gambader sur les frises. En même temps que la feuille d'acanthe sèche, écartelée, collée sous l'abaque grec, s'assouplit, se déroule, renaît à la vie, les Gorgones pétrifiées des antéfixes se prennent à hideusement sourire. Les bêtes fantastiques qui tournaient en rond autour des cratères, comme des prisonniers dans un préau, se mettent à grimper et à sauter le long des colonnes, à danser sur les frises, à s'accouder sur les balcons et à se pencher sur les gargouilles, dans le vide, le bec ouvert, pour regarder les passants. A l'art de la caricature comme à

tous les arts, le moyen âge a rendu la liberté.

Dorénavant, ce n'est plus une image : c'est une statue. Cette statuette-charge qui ne fut avec Dantan et Daumier au XIXe siècle qu'un accident, occupa pendant plusieurs siècles les loisirs de tous les « tailleurs de pierres vives » ou « maistres huchiers » qui décoraient les cathédrales. Ces maîtres caricaturistes étaient ordinairement Flamands. Ils fouillaient de leurs gouges les chaires et les stalles à raison de 25 sols par figure. On connaît peu leurs noms. Cependant on sait que l'un d'eux s'appelait Syrlin et si vous visitez l'admirable chœur de la cathédrale d'Amiens, vous verrez le nom d'un autre, sculpté sur sa propre charge, faite par lui-même, le fameux Trupin. Regardez alors cette figurine accroupie, le marteau en main. C'est le Forain du moyen âge. Son rire froid glapit encore dans l'immense dentelle de la féerique œuvre de hucherie et y résonne mieux que les frêles colonnettes pincées par le *custode* qui s'évertue puérilement à jouer de la harpe avec cette architecture.

Sans doute, ces poupées appartiennent encore à la caricature grotesque. Mais depuis l'antiquité la pensée du grotesque a bien changé. Tout à fait inconvenantes par leurs aspects, ces satires sont morales par leur but. Si l'on fait les gens laids et ridicules, c'est pour leur apprendre à être bons. On enlaidit le diable et ses dupes pour les punir. On sculpte au coin du jubé de Notre-Dame la caricature de l'avocat général Pierre de Cugnières, ennemi de l'Église, et les clercs brûlent avec leurs cierges le nez de cette petite figure hideuse de damné. La cari-

cature comprise ainsi, ne fait rire que pour faire peur. Elle déforme pour réformer. C'est la risée employée comme moyen de répression. Les grands caricaturent les petits. Les juges condamnent les criminels à la fois à mort et au ridicule. Ainsi, les victimes de l'Inquisition montaient sur le bûcher, affligés de bonnets pointus, la *carocha*; et du *san benito*, espèce de chape peinte de grotesques, afin que leur apparition fît rire la pieuse foule. On sait comment, à Florence, on peignait les conspirateurs la tête en bas, et comment, à Venise, au XIV[e] siècle, lors du jugement de Marino Faliero, le Sénat proposa de modifier son portrait de façon à le montrer décapité. C'est la caricature pénale.

Cette idée de punir par le ridicule s'est perpétuée jusqu'à nos jours et l'on retrouve un souvenir adouci de la *carocha* des autodafés, dans le bonnet d'âne de nos écoles primaires. Elle hante encore certains esprits. Dernièrement un sociologue, justement préoccupé de la diminution de la natalité en France, a proposé des châtiments contre les célibataires. Or celui qu'il avait imaginé n'était-il point de les obliger à ne se montrer que revêtus d'une robe couleur feuille morte, — costume qui semble, en vérité, magnifique! — et, après deux ans d'endurcissement, d'un costume tacheté imitant la peau de tigre? Il ne doutait pas que la crainte du ridicule ne précipitât nos célibataires dans les liens de l'Hyménée, afin d'être autorisés à revêtir, de nouveau, l'habit à élytres noires qui fait notre orgueil. Son invention n'était qu'un retour à la caricature du moyen âge, déformante et pénale.

Déformante elle reste, à la Renaissance, mais elle n'a plus du tout d'intention pénale. Elle ne châtie plus rien que la laideur. Toutes les époques, de beau plastique et non psychologique sont des époques de caricature plastique et non psychologique. Toutes les fois qu'on a prétendu à un beau idéal, on a imaginé, en contraste, un laid idéal. La Renaissance italienne connut peu la caricature. Elle pensa, comme Lamartine, qu'il n'était pas convenable de défigurer l'homme fait à l'image de Dieu. Si Léonard de Vinci dessina les fameuses têtes monstrueuses conservées à Windsor, c'est, comme notre savant historien de la Renaissance, M. Eugène Müntz, l'a très bien vu, à titre de curiosités. C'est comme phrénologue et comme physiognomoniste, en appuyant très lourdement sur les signes de maladie ou de caducité, sur les mentons qui rejoignent le nez en casse-noix ou sur les rides qui se réunissent au coin de la bouche comme des rayons de roue au moyeu.

Cette insistance brutale montre ce que les maîtres pensaient de la caricature. Ils la considéraient comme une simple notation infamante de la laideur. Or la laideur était, pour eux, la grande ennemie. Ce n'était pas l'homme fait à l'image de Dieu qu'ils défiguraient. C'était cette image défaite par le temps, la maladie, le vice qu'ils flétrissaient. Tant qu'il était possible d'idéaliser le souvenir qu'ils avaient devant eux, ils l'idéalisaient : mais si c'était impossible, si elle se trouvait au delà de cette limite précise où tout rayon s'arrête, où toute idéalisation échoue, ils ne daignaient point se rabattre sur l'indulgente ironie que professent nos artistes en

face de la laideur, sous prétexte d'« expression » de « caractère » et de « réalité ». Ils « chargeaient », lourdement, violemment, sans quartier, — *caricare*, — disaient-ils.

Dans tous les temps, les fervents de la Beauté ont fait de même. Qu'on regarde les caricatures de Prud'hon, de Delacroix, d'Hugo, de Musset, de Puvis de Chavannes. Ces grands artistes, descendus de leurs habituelles hauteurs dans le domaine comique, sont lourds, gauches, comme les oiseaux grands voiliers quand ils se posent à terre. C'est le comique de Wagner. C'est l'ironie de Victor Hugo. On y sent la fatigue d'être sublime, bien plus que la joie d'être plaisant. Leurs bonshommes sont sans gestes. Leur comique ne tient que dans la disproportion des traits ou des membres. Or le geste est indicatif de la passion bien plus que de la disproportion des membres. Si le bonhomme est sans geste, il peut être un phénomène de laideur, mais il n'exprime rien.

Les maîtres ne firent donc pas de caricature psychologique. Si un grand passionné, comme Delacroix, caricature quelque chose, c'est la musculature d'un bonhomme, jamais sa passion. Si un idéaliste, comme Léonard, caricature quelque chose, c'est la bête humaine, jamais l'esprit. Un idéaliste peut s'abaisser à ridiculiser le corps : jamais il ne ridiculise l'âme. Et c'est là quand il caricature le secret de la pesanteur. La Renaissance, qui a presque tout compris de l'art, n'a pas compris la caricature.

Dès la fin de la Renaissance, le grotesque diminue dans les formes humaines et le comique s'insinue

davantage dans les gestes et les aventures des héros. Chez Breughel le Drôle, au XVIe siècle, la transformation se prépare. Chez Callot, au XVIIe, elle s'opère. Chez Hogarth, au XVIIIe, elle est opérée.

Dès lors, la caricature ne détruit plus les proportions fondamentales du corps. Elle le tourne seulement en des postures comiques. Elle ne construit plus un visage monstrueux ; elle lui fait seulement subir de monstrueuses expressions. C'est l'époque de la *grimace*, qui déforme les traits, mais pour un instant. On sent qu'au repos les traits sont à peu près réguliers et les membres quasi bien faits. Les figures tirent encore la langue, mais on calcule que la langue pourra rentrer dans la bouche d'où elle est inconsidérément sortie. Le fantastique risible et le surnaturel caricatural des « Tentations de saint Antoine » s'en va rejoindre, dans l'ombre, les incubes, les succubes et les gastrolâtres. Le diable déchoit : on regarde de plus près l'homme. Le masque antique déjà déridé par le moyen âge, devient de plus en plus sensible à la moindre émotion, expressif du plus fugitif sentiment. Nous touchons à l'époque de la *Physiognomonie* de Lavater. A la fin du XVIIIe siècle, Von Göz et Chodowiecki l'illustrent ou s'en inspirent. Au commencement du XIXe, Boilly tire et pétrit en tous sens les muscles faciaux. Ses figures sont de caoutchouc. C'est la déformation encore, mais pétillante d'intelligence, de malice, d'intention.

Mais voici qu'au moment où la caricature affinée par l'observation va se confondre avec le réalisme, David et Girodet rétablissent le culte d'une forme

idéale. Aussitôt, par le phénomène constant que nous avons noté, la caricature retourne à sa grossièreté antique. Les gestes stéréotypés, les mouvements de modèles d'ateliers abondent chez Bosio et Debucourt. Ce sont des académies couvertes de costumes ridicules — sans plus. L'école scatologique règne de 1800 à 1820. C'est seulement quand, sous le Romantisme naissant, décroît la pure beauté, que décroît aussi la scatologie. Mais alors son règne est bien fini. L'époque du grotesque est passée.

§ 3. — La période caractériste.

Avec les grands maîtres de la caricature moderne, Daumier et Gavarni, celle du *caractérisme* est venue. La « charge » a aujourd'hui quasi disparu. Elle fut triomphante encore avec Dantan et voulut l'être avec Gill. Sous l'Empire, à l'époque où l'autorisation du caricaturé au caricaturiste était nécessaire, on se moqua beaucoup de la réponse de Lamartine à un journal qui, le voulant « charger », sollicitait son consentement. Au lieu d'écrire, comme Gustave Aymard : « Tu veux ma tête, Hanneton, prends-la, ne la scalpe pas » ; ou comme Strauss : « Je vous autorise à faire ma charge... en trois temps », — il répondit que défigurer l'homme, c'était « insulter à la Divinité qui l'avait fait à son image, mais que d'ailleurs on fît de lui ce qu'on voudrait, sa physionomie « appartenant au ruisseau comme au soleil ». — On fit, de cette réponse solennelle, des gorges chaudes. Les années ont passé. Les « charges » d'alors sont les plus piteuses tératologies qu'on

puisse imaginer. Le mot de Lamartine demeure — et, en fait, nos grands caricaturistes d'aujourd'hui lui donnent raison, car ils ne « défigurent » plus l'homme. Le public applaudit MM. Willette, Gibson, Forain, Caran d'Ache, là surtout où ils ne « chargent » pas. Si le goût public était encore favorable à la « charge », nul n'aurait recueilli jamais autant d'applaudissements que M. Léandre, l'auteur de *Ma Normandie* et du *Musée des Souverains*, car il y est incomparable. Quand on regarde son *Musée des Souverains*, on demeure persuadé que chaque nation a choisi, pour son chef, l'être le plus monstrueux qu'elle a trouvé parmi ses habitants. Et cependant les « charges » de M. Léandre ne retiennent pas longtemps notre attention. Elles viennent trop tard pour amuser un monde trop vieux. Elles visent à faire rire, par un grossissement systématique et prévu, une génération inquiète, avide de « sincérité », curieuse d'observation exacte, de *caractérisme*, en un mot.

Caractériser, tel a été, en effet, le but de nos grands caricaturistes modernes. La troisième époque de la caricature, l'époque *caractériste*, a commencé quand de vrais artistes se sont adonnés uniquement à la caricature. Car un véritable artiste ne caricature pas pour railler un homme, encore moins pour déformer le type humain. Il caricature pour caractériser, pour souligner quelque geste, pour noter quelque jeu de physionomie, pour serrer de si près tous les aspects inattendus, inédits, de la machine humaine, que l'enveloppe de chair et d'os lui livre tous les secrets. On prête à Ingres ce mot : « Il faut

caractériser jusqu'à la caricature », et Nietzsche a dit de même : « Admettons que dans un portrait, un grand peintre ait découvert et rendu l'expression la plus complète dont un homme soit capable, ce qu'on peut appeler l'instant-type de cet homme. Si plus tard il retrouve son modèle, presque toujours il pensera voir une caricature. » Par contre, Gavarni ne se croyait pas un caricaturiste, car il rehaussait la caricature jusqu'à la caractérisation. Il ne l'était pas, en effet, au sens ancien du mot : il l'était au sens nouveau. On ne trouve presque pas une déformation dans ses figures. On en trouve peu chez Henry Monnier et Traviès, moins chez Daumier que chez tous ses prédécesseurs, moins encore chez Cham, chez Grévin et pas du tout chez M. Forain.

A l'étranger, il en est de même. Les trois grands dessinateurs du *Punch*, Tenniel, Leech et du Maurier, caractérisent sans déformer. En Allemagne, Lœffler dessine comme Gavarni. Harburger, Steub, Schlittgen, Schliessmann, Grœgler donnent à leurs figures de très exactes proportions. En Amérique, M. Gibson s'interdit toute exagération. Le grotesque s'est évanoui depuis longtemps. La fantaisie furieuse et diabolique des grands bouffons du rêve ne s'est plus glissée que chez Tony Johannot et chez Félicien Rops, deux caricaturistes de second plan. Dorénavant, un artiste fait une caricature comme un causeur fait un « mot », — pour résumer une situation, clarifier une idée, déterminer une attitude. Le « mot » outrepasse ordinairement la chose, en quelque manière, et cependant mieux qu'un long

discours, il la qualifie. Il vise non à faire rire par la satire, mais à frapper par la vérité.

Dès lors, le champ s'ouvre indéfiniment, car il devient aussi vaste que la nature. Autant la chimère était bornée, monotone, condamnée à répéter ses formules, autant la réalité est complexe, changeante, génératrice de visions insoupçonnées.

D'abord, la caricature contemporaine s'est mise à souligner les différences de races. Autrefois, si elle s'attachait à différencier les peuples et les castes, c'était seulement par leurs costumes ou par leurs attributs. Carle Vernet voulait-il ridiculiser l'envahisseur? Il prenait une Académie de David, la revêtait de brandebourgs, et voilà un Brunswickois, ou le coiffait du casque à mitre, et voilà un Poméranien. Plus tard Cham, sous un fez pour figurer un Turc, ou sous un casque pour figurer un Prussien, dessinait toujours le même bonhomme, — imperturbablement. Peu à peu, une observation plus attentive a démêlé le souvenir des races et l'a caractérisé. D'ailleurs, la tyrannie de la mode uniformisant partout les costumes, il fallut bien, pour différencier les nations, pénétrer plus avant dans les différences de types. Tant que le chapeau changea selon les pays, le caricaturiste put donner à tous la même tête. Le chapeau ne changeant plus, il a bien fallu que la tête changeât. De là, de nouveaux éléments d'observation et des moyens de comique. M. Caran d'Ache a créé divers types très définis de Brésiliens, de Yankees, de Slaves, de Sémites, d'Allemands. Il semble avoir fait le même voyage que M. James Tissot. M. Forain s'y est employé aussi, bien qu'avec moins de péné-

tration. On trouve jusque dans les essais caricaturaux de Gyp, comme dans ses romans, la préoccupation marquée de donner à chaque race le trait particulier qui la fait reconnaître. Il y a entre les Bachi-Bouzouks de Doré ou de Cham et les Turcs de M. Caran d'Ache, la même distance qu'entre les Grecs d'About et ceux de M. Gaston Deschamps. A mesure que le pittoresque chassé du costume se réfugiait dans l'âme, l'observation y pénétrait à la suite. La caricature ethnographique a paru.

Ayant exploré toutes les races humaines, elle est allée plus loin. Elle est descendue à l'animal. Certes l'idée de mélanger ironiquement les traits de l'homme et de la bête n'est pas nouvelle. Grandville a paru nouveau en montrant les puissants de ce monde sous la forme d'hôtes de basse-cour ou de pillards de garenne, mais déjà les caricaturistes de la Révolution, Dusaulchoy et l'auteur de la célèbre planche : « Comment voulez-vous être mangés? » l'avaient fait; et avant Dusaulchoy, en 1685, les Anglais figuraient le Père Petre, confessant la reine Marie de Modène, sous la forme d'un loup dans la bergerie; et avant les Anglais, au moment de la *Satire Ménippée*, en 1593, on avait ri du duc de Mayenne en singe, dans l'estampe intitulée la *Singerie des États de la Ligue*; et bien des siècles avant cette singerie, on avait fabriqué dans la Gaule romaine des singes en terre cuite, portant camail et capuchon; et avant ces singes, les Latins avaient gravé sur leurs pierres fines des sauterelles faisant office de portefaix, portant l'*assilla* et les *corbes*; et avant

les Latins, les Égyptiens avaient figuré Ramsès II à la tête de son armée, sous les espèces et apparences d'un rat, conduisant une légion de rongeurs à l'assaut d'un château fort de Grippeminauds. L'idée de caricaturer l'animal est donc vieille comme l'art.

Mais il y a deux façons de le faire qui distinguent très nettement l'œuvre des anciens de celle des modernes. Quand on prend un crayon pour tracer une caricature animale, on peut procéder de deux sortes : ou bien partir du type humain en exagérant sa ressemblance avec l'animal le plus proche, c'est-à-dire transformer l'humanité en bête. C'est la caricature *Circéiste*. Ou bien partir du type animal en exagérant en lui les traits ou les expressions qui le font ressembler au type humain et l'en rapprocher assez pour le rendre digne des ironies réservées jusque-là à notre espèce. C'est la caricature transformiste ou Darwinienne. Celle-là est toute moderne.

Tant qu'on refusa toute espèce d'intelligence aux animaux, à l'époque, par exemple, où Malebranche battait sa chienne, assuré qu'il ne lui faisait aucun mal et que ses cris n'indiquaient aucune souffrance, mais seulement le passage de l'air dans un tube respiratoire, on n'eût pas imaginé l'observation ironique des animaux, de leurs attitudes, de leurs prétentions, de leurs défauts. Mais à mesure qu'on observait davantage les bêtes et qu'on leur découvrait plus de liens avec l'humanité, à mesure que notre curiosité biologique s'attachait davantage à tous les règnes de la nature : aux animaux, aux végétaux, aux pierres, et que les poètes y décou-

vraient un charme panthéiste, nous conviait à tout aimer, à tout plaindre, nous disaient :

> Hélas! Hélas! voyez des âmes dans les choses!...
> Sur l'effrayant crapaud pauvre monstre aux doux yeux
> Qui regarde toujours le ciel mystérieux,
> Penchez-vous attendri... versez votre prière!
> Tout vit... tout est plein d'âmes....

les caricaturistes découvraient là, bien vite, une ample matière à railleuse observation. Du jour où ces êtres avaient assez d'âme pour que de leurs misères on fût attendri, elles en avaient assez aussi pour que de leurs prétentions on pût se moquer. Ils le tentèrent.

La gravité vaine du chameau, l'inanité méditative de l'adjudant, la susceptibilité sans doute excessive du dindon, le scepticisme doux de l'éléphant, l'hypocrisie maladroite du crocodile, la flagornerie du chacal, entrèrent, dès lors, dans le domaine caricatural, comme les mêmes traits s'ils eussent été observés chez les êtres humains. Kipling n'avait pas encore écrit les *Croque-Morts* ou *Service de la Reine*, que les Allemands, les Oberlaender, les Reinicke, se mettaient à caricaturer les bêtes, non plus du tout comme jadis, pour railler, sous leurs masques, la bestiale humanité, mais bien en tant que bêtes, dans leurs fonctions de bêtes. Dès l'instant qu'on en faisait des frères arriérés, comme Darwin, ils se sont moqués d'eux — comme cet avare se moquait de son cheval, quand il lui donnait de la paille à manger et lui mettait des lunettes vertes pour la transformer à ses yeux en du foin.

Chez Oberlaender, le ménage éléphantesque qui

berce le petit sur les deux trompes entrelacées, en guise de balançoires; chez M. Caran d'Ache, les chiens de toute race qui causent et se font des compliments; chez Busch les chats qui passent par toutes les phases des sentiments, sans que leurs formes soient le moins du monde altérées, ne sont plus des hommes changés en bêtes, comme chez Grandville. Ils sont caractérisés avec tant de mesure, qu'on ne saurait marquer la limite, par exemple, entre les chiens de M. Caran d'Ache et ceux de Landseer. Ce sont des bêtes errantes sur le seuil de l'humanité.

Mais voici les Végétaux. Ce fut Grandville qui, le premier, sut vraiment les animer. Il le fit en poète et il y a plus de rapports entre ses visions de l'*Autre-Monde* et les filles-fleurs de *Parsifal* qu'on ne serait d'abord tenté de l'imaginer. Il leur prêta nos passions, nos ridicules et ainsi en vint à se gausser d'eux délibérément. Se moquer d'un légume paraît, au premier abord, une entreprise hasardeuse. Elle se peut tenter pourtant et il peut même arriver que ce soit le légume qui se joue de nous. Un spirituel polémiste du second Empire, depuis rembûché au château de Fontainebleau, en fit, un jour, l'expérience. Il tendait des pièges aux potirons de son jardin et quand ces innocents cucurbitacés s'y laissaient prendre, il riait immodérément.... Une fois, il incita une tige de potiron à grimper à une balustrade et la tige, en effet, montait vers le ciel, montait bonnement à la grande joie du savant, qui riait bien de voir les efforts de cette sotte plante pour se jucher à une position bien au-dessus de sa condition. Elle serait obligée, pensait-il, d'en redescendre hon-

teusement, quand elle se chargerait d'un fruit pesant. Mais le potiron, plus ingénieux que le bibliothécaire, trouva sur la balustrade une boule sur laquelle il s'installa, grossit et déjouant la curiosité du savant qui voulait voir comment il ferait pour redescendre, ne redescendit point.

Les Allemands, M. Caran d'Ache et M. Jean Veber vont plus loin : ils caricaturent les objets inanimés. Cela ne paraît point très fécond en éléments de comique, et lorsqu'on raconte l'histoire de cet homme qui avait imaginé de s'amuser aux dépens d'une jarre de lait, et par exemple d'imiter avec un gong et des coups de fusil le bruit d'un orage afin de faire tourner le lait, on ne peut s'empêcher d'avoir plus d'inquiétudes sur l'état de son cerveau que sur celui du liquide ainsi impressionné. Mais les caricaturistes ont tenu la gageure. Il y a chez eux, depuis les *Fliegendeblaetter*, jusqu'aux albums de M. Caran d'Ache, une tendance marquée à exagérer le ridicule des perspectives photographiques, les lignes fuyantes des murs, des tables, des chaises et l'inepte régularité de nos costumes. Car les tailleurs qui nous habillent, sont eux aussi, de grands caricaturistes méconnus. La laideur de nos maisons modernes et de nos meubles y est soulignée par des lignes droites qui mettent toute notre vie libre en théorèmes de géométrie. Ce n'est encore là que la caractérisation poussée à ses plus extrêmes limites.

Dès lors, la caricature n'enlaidit plus : elle caractérise. Elle suit la même marche que le *grand art* lui-même qui ne cherche plus à rien embellir, mais qui cherche à tout préciser. Gavarni ne fait plus à



EXEMPLES D'IRONIE SANS FORMES CARICATURALES.

« Comme tu mens mal, mon cheri ! » par Gavarni. —

« Tiens, tu m'fais mal avec tes ennemis les Anglais !... Il est peut-être Anglais, celui-là ?... » par M. Forain.

ses personnages des jambes trop longues, des nez trop gros, des ventres ballonnés, des bajoues : il force à peine çà et là leur trait comique; parfois il ne force rien et se contente de bien mettre en évidence le trait caractéristique par la suppression de ceux qui ne le sont pas. Mais précisément à la même époque le grand art ne cherche plus tant à taire les traits défectueux : il les note comme les autres. Le réalisme triomphe. Un jour vient où M. Raffaëlli écrit sa brochure du *Beau caractériste* et dessine de telle sorte qu'il se rapproche beaucoup d'une caricature légère. Mais M. Forain caricature de telle sorte qu'il se rapproche d'une réalité un peu ironisée si l'on peut ainsi dire. M. Huard, dans ses admirables bourgeois de province, n'appuie pas plus que Courbet. Et de la sorte le grand art et la caricature se rencontrent dans une pareille recherche du vrai : l'un acceptant le vrai malgré ses petitesses, l'autre voulant le vrai malgré ses grandeurs. Regardez au Luxembourg le tableau de M. Degas intitulé *Au café*. Est-ce là un tableau caractériste? Regardez les figures de femmes d'un album de M. Forain. Sont-ce là des caricatures? Quand M. Renouard trace ses admirables types d'anarchistes barbus avec un sourire d'ange, qui s'écrient : « Imbéciles de bourgeois, mais l'anarchie, c'est le ciel! » pourquoi ne l'appelle-t-on pas un caricaturiste et donne-t-on ce nom à M. Steinlen? Pourquoi les synthèses en jaune et noir de M. Nicholson sont-elles des caricatures et les *Harmonies* de M. Whistler n'en sont-elles pas? Y a-t-il plus d'ironie dans les dessins de M. Ibels

que dans les tableaux de M. Frappa ou de M. Vibert? Si M. Béraud nous peint la *Salle Graffard* et si M. Willette nous dessine de délicieux pierrots descendant, bras dessus, bras dessous, avec de gentils petits croque-morts, la pente du moulin de la Galette, quel est donc le caricaturiste ici — et quel est le poète? Le caricaturiste sera-t-il M. Willette parce que son œuvre est une pensée, en même temps qu'un dessin, et que sous sa forme individuelle et superficielle, on devine un symbole universel et profond?

§ 4. — La nouvelle période symboliste.

Peut-être... et ceci nous marque assez ce que sera la caricature de l'avenir. De toutes parts, voici qu'après cinquante ou soixante ans de *caractérisme*, elle évolue vers un rôle plus idéaliste et plus généralisateur. Elle ne caractérise plus seulement un individu, mais un peuple, ni seulement une petite passion, un léger ridicule, mais un sentiment profond, une poignante inquiétude, une ironie secrète de la destinée.

Tel est le genre que M. Charles Dana Gibson a créé aux États-Unis. La forme en est d'un galbe pur, folâtre par endroits, grave et sévère par d'autres, vastes planches dignes des maîtres du dessin. Le thème en est habituellement l'amour dans la vie américaine, la vie élégante et somptueuse des jeunes héritières dont les yeux se tournent vers la vieille Europe. De cette vieille Europe viennent des jeunes

gens tous laids, tous titrés, tous pauvres : *Cheer up, girls, they are coming*! L'Américaine qui est toujours, par hypothèse, belle comme le jour, rêve inquiète et dédaigneuse de cet avenir misérable qu'on lui prépare, et — même « entre deux duchesses authentiques » — elle ne se sent pas heureuse. Qu'a donc cette Europe méprisée pour prétendre à ses regards et les attirer? Elle a ce qui ne se fait pas en un jour : une histoire, et ce qui ne se fait pas à soi tout seul : des patries. Elle vient donc, la vieille Europe, sous l'aspect du lion héraldique de l'Angleterre, la couronne sur la tête, rugissant dans sa crinière, et se dresse dans le cirque où les jeunes Américaines, en robes à traînes, se tiennent effarées. Le lion héraldique réclame sa proie : d'un pas lent et superbe il s'avance, tandis qu'un petit amour anacréontique s'en va, boudant, se désintéressant d'un drame où il n'est pour rien....

Ce minuscule acteur traverse tous les drames de Gibson ; il s'installe, gracieux et nu, parmi les décors hypocrites de notre civilisation. Vivant anachronisme dans un temps où tout se passe sans lui, il vient, chez Gibson, comme venait la mort, chez Holbein, troubler de sa présence les scènes les mieux agencées par le grand ordonnateur de la vie moderne : l'Argent. Pour montrer le néant de ceux qu'on appelle, sans doute par antiphrase, « les heureux de ce monde », Holbein appelait la Mort, Gibson appelle l'Amour. Derrière l'épaule des cardinaux, des rois, des argentiers, des hommes d'armes du moyen âge, la Mort était proche et triomphante. Autour des rois du pétrole ou de l'acier, des vain-

queurs de la lutte commerciale, des pontifes de la finance, de leurs femmes et de leurs filles couvertes de plus de perles qu'on en trouve en une année dans tout un golfe, l'Amour est fuyant ou pleurant. Et la leçon est plus amère encore. Le squelette décharné annonçait que la joie des heureux de ce monde est courte. Le petit être ailé, nu, triste, annonce qu'ils n'ont pas de joie.

Dans une vision de Gibson, une admirable jeune fille est conduite, hors de l'église, en longs voiles de mariée, par un monsieur vieux et laid, il lui faut passer devant une pauvresse assise sous le porche, sébile en main et écriteau sur la poitrine avec ce mot : *Blind*, mais le titre de ce tableau n'est pas : *Une femme aveugle*, c'est : *Deux femmes aveugles*. — « Si nous allons en Europe, Cynthia, je ne me soucie pas de vous voir épouser quelqu'un de ces comtes ou de ces ducs... », dit à sa fille un gros et rude yankee, qui tient à la main le journal où il a lu la *personal intelligence* de saint Moritz ou de Cannes. « ... Nous attendrons de trouver un roi dans la dèche.... » — Dans toutes les visions des « jours à venir », où triompheront les revendications féministes, Gibson nous montre les femmes jugeant, plaidant, tenant des conseils de guerre, mais il nous montre aussi au milieu d'elles le petit Amour bien triste. Il a l'air tout penaud. Plus loin, un poète, un orateur vient de rentrer chez lui, après un de ses grands triomphes populaires : il est assis dans sa salle à manger, ses deux mains emboîtant ses genoux; les feuilles de laurier tiennent encore à ses cheveux, les applaudissements de la foule, figurés

par des mains coupées, agitées dans l'ombre, bourdonnent encore à ses oreilles. Il est triste pourtant, triste jusqu'à la mort. C'est l'heure de la journée où la vie publique cesse, où commence pour d'autres la vie du foyer. A distance, immobiles, muets, le vieux maître d'hôtel et la *maid* regardent le maître. Que d'inquiétude et de pitié dans le regard de ces serviteurs! Qu'a-t-il donc?... Il a ceci qu'il est seul.... Il ne sait que faire de cette gloire qui lui survient, de ces acclamations que charrie le vent.... « A quoi bon une belle robe de soie, dit le sage chinois, si l'on ne peut aller la montrer dans son village? » Où est l'âme à laquelle il pourrait faire une joie de cette gloire? Où sont les yeux où il lirait l'éclair de ses propres yeux? Et le grand homme regarde tristement dans le vide. *Nothing but fame*...

Mais lorsqu'il est là, Lui, tout s'illumine. Pour l'entendre jouer du flûteau, les pieds dans l'eau du Gange, voici que toutes les bêtes de la création se sont jointes, — les énormes éléphants songeurs, les lions aux yeux phosphorescents, les chameaux bossus, jusqu'à l'onduleuse Bagheera et aux inconstants Bandar Logs, — dans la trêve d'amour. Ce qu'il joue est cependant bien connu : c'est l'éternelle cantilène qui renouvelle le monde.

Tournons un feuillet. Dans une maison de New-York, un grand dîner a eu lieu. Il est tard. Les invités se sont retirés un à un. Tous les fauteuils sont vides. Les domestiques ont disparu. Les deux vieux époux sont restés seuls à causer. Puis en parlant, le sommeil est venu : les deux têtes se sont inclinées encore souriantes, le vieux monsieur et la

vieille dame se tiennent encore la main, comme de peur de se perdre, pendant leur sommeil. Qui donc les fait sourire, si tout ce qui faisait la joie de cette maison s'en est allé?... Regardez bien : là, dans un coin, exilé dans l'ampleur d'un grand fauteuil, le petit être ailé, gracieux, éveillé, grignote encore un « petit four » ou s'aplatit le nez dans une coupe de champagne, demeurant avec les vieux quand tout de la vie les a quittés : les jeunes ambitions, les plaisirs invités et ardents, les folles espérances, trouvant peut-être un peu ennuyeux ce couple suranné. Mais qu'importe, s'ils ont gardé le petit hôte si rare, si subtil et d'ordinaire si fugitif et si c'est Lui : *The Last Guest*!...

Que devient l'ironie dans tout cela? Elle se mouille de larmes. Et la caractérisation? Elle se fait poésie. Elle s'étend à tous les sentiments et par là, elle ne peut plus être seulement moqueuse : elle devient compréhensive. Nul n'est moins apte à comprendre la vie que l'homme d'esprit, nul en ce sens, n'est moins *intelligent*. Celui qui s'efforce d'apercevoir tous les côtés des choses, de saisir toutes les causes d'un sentiment ou tous les effets d'un acte, qui s'enquiert de la vérité totale, en un mot, et la découvre autant qu'il est possible à notre faible vue de la découvrir, ne fera de ces choses une description ni poétique, ni spirituelle, car à peine en aura-t-il noté le côté poésie qu'en tournant un peu et en se plaçant à un autre point de vue, il apercevra le côté banal et médiocre qui lui cachera le premier et s'il distingue à côté de celui-ci, un côté risible, qu'il ait envie de railler d'un mot, ce

mot expirera sur ses lèvres, lorsque tournant toujours, il apercevra le côté tragique et lamentable de cette chose qui lui avait paru d'abord belle, c'est-à-dire à la fois tout cela, et de plus, un peu triste. Le poète, lui, n'a pas tourné autour de la chose. L'ironiste non plus. Chacun n'a perçu qu'une face et s'en est tenu à une vue fragmentaire. Et c'est à eux bien permis, s'ils ont du talent, d'être spirituel et d'être poète. Mais en l'étant, ils se sont condamnés à n'être point compréhensifs. L'ironie est un rétrécissement volontaire ou involontaire du cercle visuel. C'est une *capitis diminutio*.

La pitié est, au contraire, l'intelligence suprême.

Aussi, de ce côté-ci de l'Atlantique, comme dans le pays de M. Gibson, la caricature joint-elle la pitié à l'ironie. Les choses de ce monde ne se partagent plus en choses qui font rire et en choses qui font pleurer. Les mêmes font rire et pleurer tour à tour. Dans l'invalide perclus qui s'en va boitillant, le caricaturiste voit le poussah, mais il voit aussi le héros,

> Car l'eau d'une larme est un prisme
> Qui transfigure l'univers....

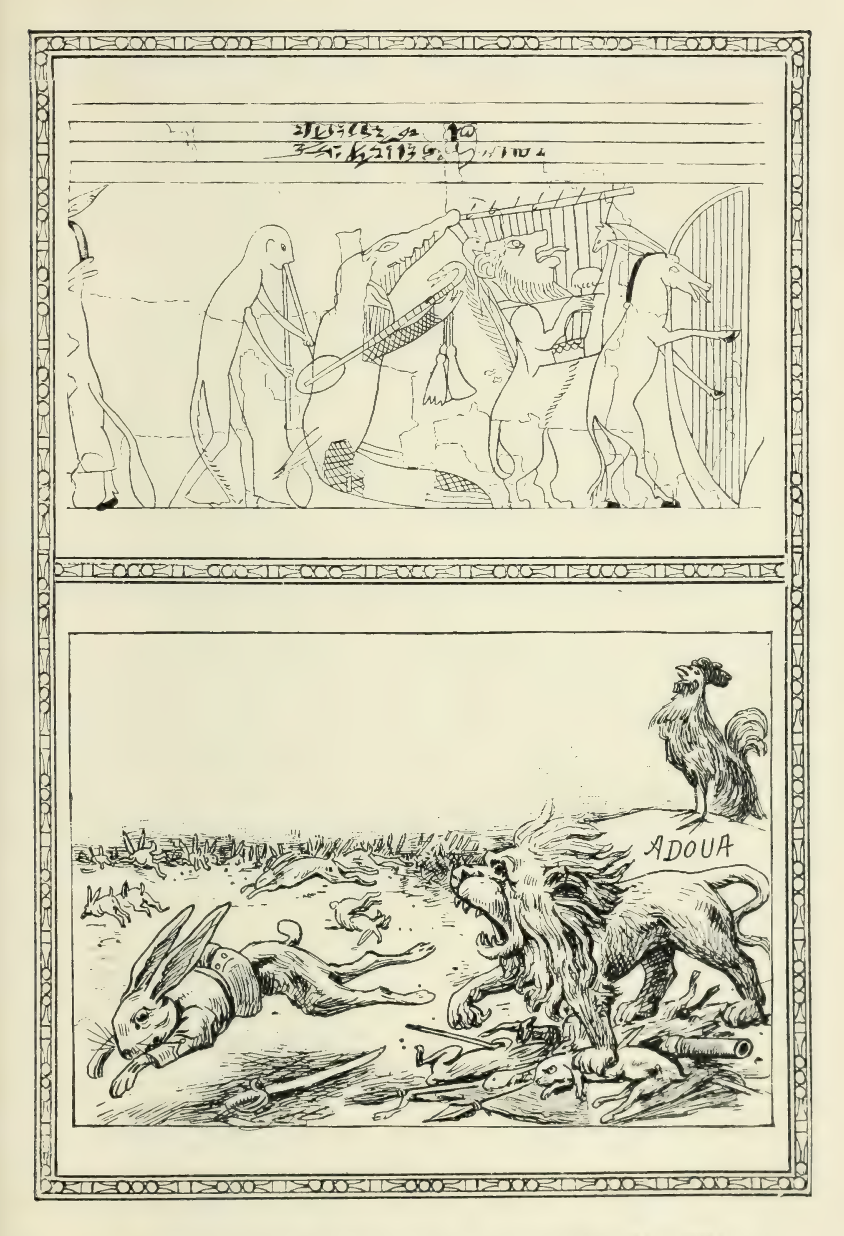
Le rêve et l'ironie de M. Willette chuchotent ensemble. Pierrot regarde un berceau fait d'une barque, ombragé d'une mousseline accrochée à un croissant de lune, dressé sur des roseaux de Jésus-Christ. Il y a là l'Enfant divin qui dort à poings fermés. — « Veinard! » dit Pierrot. Ailleurs, nous voyons passer des masques, des figures de carnaval, mais leur paysage est de Corot, leur démarche est

de Watteau; s'ils chantent, c'est la complainte mélancolique de « Marlborough s'en va-t-en guerre ». Nous ne les entendons pas rire. Ils paraissent se demander s'il ne faut pas plutôt pleurer devant Don Quichotte bafoué, Picwick condamné, Cyrano méconnu et semblent

... Quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Leurs formes se perdent peu à peu dans le rêve et grandissent. Le crayon de M. Willette donne à tous ces fantoches une poésie que la réalité n'avait pas. Bien loin de souligner seulement en elle ce qui est ridicule, il aggrave ce qui est touchant. En caricaturant, il idéalise. C'est la dernière évolution de la caricature.

Et nous revenons ainsi aux formes qui s'élaborèrent dans l'ancienne Égypte et à la pensée qui les dicta. Il y a autant de symboles aux kiosques de nos boulevards que dans les temples de l'Inde que parmi les débris de Kouyoundjik, autour de Saint-Sulpice ou dans la galerie égyptienne au Louvre. L'Éthiopie est un lion pour le *Grelot* comme pour le papyrus égyptien du musée de Turin. On remplace les images de piété, mais on ne détruit pas les images symbolistes. Au lieu des quatre animaux de la vision d'Ezéchiel, on a l'*Hydre de l'État-Major*. Au lieu des serpents du Laocoon, les reptiles de M. de Bismarck, M. Félix Faure est représenté comme le dieu Horus, l'empereur allemand comme Saint-Jean ou encore avec un bec d'aigle avec plusieurs bras et plusieurs fonctions comme le Bodhisattva Mâritchi du musée Guimet.



LA CARICATURE SYMBOLISTE A TRAVERS LES AGES.

L'Éthiopie figurée par un lion, dans le concert d'animaux du papyrus du musée de Turin (1500 ans av. J.-C.). — Vive Ménélick !!! (Le Grelot du 15 mars 1896).

Ainsi renaissent les symboles. Ainsi le caricaturiste prête main-forte au mythologue. L'histoire nous est présentée, à tout moment, dès l'enfance, par des grossissements, des exagérations, des personnifications arbitraires. A peine pouvons-nous en avançant dans la vie, soulever un à un les voiles qui nous cachent les causes réelles, complexes : il y a conspiration pour en tisser de nouveaux. Nous déchirons la trame : elle se reforme. A quoi bon montrer l'exagération des prophètes? La voici remplacée par celle des caricaturistes. Le vrai positiviste, s'il en reste, maudira cette éternelle renaissance des légendes, cette incapacité des hommes à considérer la vérité dans sa froide, mais lumineuse abstraction. Il regrettera peut-être la beauté des vieilles chimères, — et peut-être se dira-t-il qu'il n'était guère la peine de détruire la légende de Jacques de Voragine pour la remplacer par les « légendes » de M. Forain....

On peut donc représenter l'évolution de la caricature par ceci. Un homme se promène dans un salon et dans un parc où se trouvent une boule-panorama, une psyché et un étang. S'il arrête successivement devant ces trois surfaces réfléchissantes, il aura de lui trois images très différentes. La boule-panorama lui enfle le nez, les joues, ramasse son estomac, vide ses bras et ses jambes qui diminuent en s'enroulant sous la sphère. Il se voit, tout convexe, ogre par la tête et insecte par les pieds. C'est la caricature *déformante*.

Il passe ensuite devant un grand miroir. Il se voit comme il est, mais s'il est un pauvre homme, entre-

pris dans sa redingote ou rechigné dans son veston, si sa « dégaine » est inélégante, ce portrait trop exact risque fort de sembler une caricature, d'autant que si l'on regarde avec complaisance dans une glace on a grande chance d'y voir un sot. C'est la caricature *caractériste*.

Enfin, il s'arrête devant l'étang, et là, fût-il le plus banal des êtres, le reflet saisit sa figure, la renverse, la balafre des stries horizontales que fait le vent sur l'eau, l'allonge d'autant, fait flageoler ses jambes et baller ses bras, lui donne l'allure d'un fantôme, mêle à sa substance la substance du corps impalpable où elle s'abîme, enfonce enfin toute cette forme dans une atmosphère de ciel, de feuilles, de bois et de nuées qui la grandit et qui l'efface, — comme le symbole grandit et efface la réalité.

Cette promenade d'un bonhomme dans un jardin, c'est celle de l'Humanité devant la Caricature, qui fut d'abord déformante comme une boule-panorama, ensuite fidèle comme un miroir, enfin profonde comme un reflet. Elle a d'abord fait rire; elle a ensuite fait voir; elle a enfin fait penser.

§ 5. — L'ÉVOLUTION DU TRAIT CARICATURAL.

Non moins que la pensée de la caricature, le trait caricatural a évolué. D'abord immatériel comme un hiéroglyphe, il se matérialisa ensuite jusqu'au trompe-l'œil et redevient de nos jours immatériel autant qu'une écriture. Cette évolution a été dictée par les procédés même de facture dont usait l'artiste

et plus tard par les procédés de reproduction.

Au temps des Ptolémées, ce que l'artiste cherchait dans la caricature, c'était la silhouette, — silhouette profilée au pinceau sur le papyrus ou entaillée dans la pierre sur les murs. Ses outils ne lui permettaient guère de donner du modelé, ni dans l'un ni dans l'autre cas. Il était donc réduit à une ligne synthétique délimitant le corps dans l'espace et exprimant d'un seul coup le symbole ironique ou terrifiant. Cette pauvreté était sa force. Elle l'obligeait à choisir, dans l'amas des lignes, les seules parlantes, les seules vivantes, les seules symboliques. D'ailleurs, il ne cherchait point à donner l'illusion d'une réalité. Il avait quelque chose à dire, et pourvu qu'on le comprît, il se tenait pour satisfait. C'est la période linéaire.

Avec la caricature gréco-latine, il n'a plus rien à dire et il cherche à dire mieux. Les traits se compliquent; les couleurs se multiplient; le bronze ou la terre coulent dans des moules plus variés. Les Pygmées des fresques sont modelés comme les figures mêmes des Dieux. Les singes qui se dressent en terre cuite ou en métal, vêtus de la toge, sont de vraies petites statues. De même, dans les statuettes caricaturales gauloises, qui offrent à l'œil des singes en camail et en capuchon, l'effort tend toujours vers une matérialisation plus complète. On vise au trompe-l'œil. C'est la période plastique qui commence.

Au moyen âge, la caricature étant taillée à grands coups de ciseau dans la pierre des portails d'églises ou chantournée en plein bois dans le corps des

stalles, elle comporte nécessairement un modelé assez compliqué. De plus, c'est un motif de décoration. Il faut donc qu'elle s'accommode de l'ordonnance générale de l'édifice et qu'elle y rentre comme elle peut.

Pour loger dans de tout petits espaces des figures proportionnées, il eût fallu manœuvrer de toutes petites figures : des statuettes de Tanagra, qu'on n'eût point aperçues. Du moment qu'on voulait donner à la physionomie quelque importance, on était obligé de réduire à rien le reste du corps. Pour loger une figure dans un pendentif, il faut que les jambes remontent sous le menton, que les bras se replient sur la poitrine. Ainsi naquirent ces grotesques tassés sur les miséricordes, collés sur les accotoirs, forclos dans les modillons, aplatis dans les caissons, rencognés dans les angles, juchés sur les chapiteaux, écrasés sous les cintres, boutonnés dans les intrados, encerclés autour des colonnes, blottis comme des lapins dans leurs terriers, accroupis comme des tailleurs à leur établi, accrochés comme les pics-verts aux troncs, étirés en gargouilles, luttant enfin, pour la place, avec les plantes arborescentes, sous les vignes qui les enserrent et les étouffent de toutes parts. Le cadre fit le tableau. C'est la période plastique et décorative.

A ce rôle décoratif qui parfois la gênait, la statuette grotesque de nos cathédrales doit cependant d'être demeurée un objet plaisant aux yeux, tandis que, séparée d'un ensemble d'art, elle en devient un de dégoût. Il est impossible de garder longtemps sous les yeux une statuette de Dantan. On ressent,

par un confus malaise, que la sculpture ne doit jamais serrer de près la laideur, sous peine de devenir un genre faux, lourd et rebutant. Cela, pour deux raisons. C'est, d'abord, que la caricature étant une synthèse, elle devient beaucoup plus difficile à réaliser dans une matière où tous les plans doivent être figurés et toute la surface matériellement reproduite, comme dans une sculpture. C'est ensuite que le buste ou la statuette ont toujours l'aspect d'un trompe-l'œil, tandis que le trait sur du papier est, de sa nature, un simple signe. Or la laideur peut bien être signifiée, mais elle ne doit pas être matérialisée jusqu'au trompe-l'œil. L'impression doit passer vite. On peut évoquer un monstre : on ne doit pas le montrer.

Il se montre pourtant, avec tous ses détails, tout son modelé, toutes ses rides et ses ombres, dans la caricature de la Renaissance. Breughel le Drôle, puis Callot et Romain de Hoogh, et Bosse, et les caricaturistes qui se sont succédé jusqu'au XVIIIe siècle ont cherché à modeler leurs figures grotesques en la perfection. Ils ont cru, en multipliant les traits, fortifier le comique. Ils ont visé l'effet par l'accumulation des touches, — le procédé caricatural de Rabelais, — au lieu de l'atteindre par le trait unique et juste, — le procédé caricatural de La Bruyère ou de La Fontaine.

Ils y étaient entraînés par les tentations que leur offrait la gravure à bon marché. A mesure que la gravure se perfectionne, le trait caricatural se multiplie et s'alourdit. C'est, au XVIIIe siècle, un véritable dessin en clair-obscur, tendant à la peinture,

jusqu'à ce qu'Hogarth en fasse des tableaux à l'huile, où toutes les ressources techniques du grand art sont employées à faire rire sottement un libertin, un marié à la mode ou un agent d'élections. C'est la période *clair-obscuriste*.

Les tableaux d'Hogarth en ont marqué l'apogée : aussitôt après, le modelé s'aplatit, les traits se dévident et se raréfient. En 1774, paraît, en Allemagne, le « dessin d'ombre », c'est-à-dire la silhouette profilée en noir, plate, l'ombre chinoise où l'on ne perçoit que le contour. En France, cependant, longtemps encore, les caricaturistes veulent profiter des facilités que leur donnent la gravure, puis la lithographie, pour charger leurs esquisses d'ombres lourdes, épaisses, comme en de vrais tableaux. On trouve encore cette préoccupation chez Bosio, chez Carle Vernet, Pigal, Debucourt, Gaudissart, Raffet et Boilly. Mais avec Philipon, déjà le tableau redevient esquisse. Avec Bellangé, les ombres faiblissent et certains traits s'accentuent en manière de synthèse. Avec Decamps, l'effort synthétique est plus visible encore. Chez Daumier, il reste quelques ombres, mais fort rarement une composition compliquée. Chez Traviès, cette composition se simplifie encore et le trait domine. Chez Gavarni, la composition est tout à fait simplifiée, réduite à un ou deux personnages et le trait simple résume, exprime, suggère ou remplit tout le dessin. On pressent le retour de la caricature linéaire. Elle triomphe déjà avec Grandville, plus encore avec Cham, tout à fait avec Busch, Crafty et Grévin dans sa seconde manière. Celui-ci clarifie son dessin

d'abord très chargé jusqu'à la plus simple synthèse.

A mesure que la caricature s'introduit dans le journal quotidien, dont le papier est médiocre et le tirage rapide, elle se fait plus rudimentaire. Il se produit un phénomène tout contraire à celui qu'ont amené les progrès de la gravure sur bois ou sur cuivre ou sur pierre. Il se produit une raréfaction du trait. Nous revenons peu à peu à la silhouette toute nue des cratères antiques ou des papyrus égyptiens.

Regardez un dessin de M. Forain : ce ne sont que traits. D'abord la ligne de l'épaule, la plus forte, la plus liée, la plus vivante du personnage. Cette ligne est la seule, d'ordinaire, qui soit courbe, onduleuse et suivie. Après cela, ce ne sont plus que barres droites qui se croisent, se suivent à bâtons rompus, en lignes brisées, se cassent, se brouillent comme jonchets. Les cercles mêmes sont exprimés par des séries de traits droits, ce qui est très visible, par exemple, quand M. Forain entreprend de dessiner un carton à chapeau. La figure même est taillée par éclats secs et en angle comme silex. La bouche est sabrée d'un coup, quelquefois avec un retour en boucle, l'oreille tient toute dans l'ourlet supérieur. Les mains sont suggérées par des quadrilatères. Celles qu'il a pourvues de cinq doigts sont fort rares. Si on les séparait du corps qui les explique, personne ne s'aviserait d'y reconnaître des mains. Quant aux yeux, il les rend par une poche sous le sourcil ou par rien. Nombre de ses figures sont absentes, plongées dans le collet du paletot ou noyées d'ombre. On dirait qu'il a, comme Hokou-Saï le fit une fois, tenu le

pari d'exprimer les têtes par le simple contour, sans rien mettre dedans. Non qu'il ne puisse, mais il ne daigne. Un coup de banderole, — et voici le revers de l'habit qui descend et le bord de la redingote qui flotte. Une échelle de petites virgules le long du bord de cette redingote et du pantalon — et ce sont les ombres. Quant au décor, une ligne fuyante de plinthe, un angle de table, un semis de trois fleurs de tapisserie, un bout de balcon feront l'affaire. Il s'agit maintenant d'ombrer. On voit tomber, çà et là, la pluie oblique des hachures. Les figures secondaires sont fouettées d'ombres. En vingt traits, l'artiste a réalisé une figure à laquelle il en eût fallu deux cents autrefois.

Pareillement, regardez un dessin de M. Caran d'Ache. Ce n'est qu'un paraphe, le plus souvent, sans ombres, mais d'une adresse suggestive infinie. Il réalise lui, cet autre vœu d'Hokou-Saï : « Quand j'aurai cent dix ans, chez moi, soit un point, soit une ligne, tout sera vivant. » Non seulement tout vit, mais tout parle. Ses personnages abondent en gestes : on les dirait sourds-muets. Leurs mains ont une éloquence extraordinaire. Elles repoussent, acceptent, menacent, agréent, s'étonnent, déplorent, font fi. Leurs yeux, figurés par un simple point sous un sourcil, — un point d'orgue, — témoignent clairement de toutes leurs impressions. La légende n'est pas encore écrite, qu'on l'a déjà comprise. Un seul coup de pinceau y a suffi.

Il suffit également aux autres bons caricaturistes de l'heure présente : MM. Sem, Ibels, Nicholson, Cappiello. Nous assistons à un assaut de syn-

thèse et à une surenchère de simplification. Considérez les paraphes par lesquels Busch exprime les têtes de Frédéric et de Napoléon, ou M. Caran celle de Louis-Philippe, ou M. Cappiello celle d'une actrice contemporaine, et vous reconnaîtrez que ce sont là moins des formes que des signes, et des signes à peine plus sensibles que ceux par où le scribe égyptien exprimait le mot « bœuf », le mot « épervier », le mot « fantassin » ou le Dieu Sît.

Sans doute cette synthèse est incomplète. Quiconque résume, supprime. Mais quiconque supprime l'inutile, révèle le principal, non parce qu'il crée, mais parce qu'il dégage. Et par là, le synthétiste, en omettant certains détails, nous fait voir ce que l'analyste, en nous les montrant, nous cachait. Il prête parfois à un visage tel trait qui n'est pas dans ce visage, mais qui l'évoque, le résume et le caractérise mieux que l'ensemble de tous ceux qui y sont.

Aussi le trait synthétique a-t-il une double saveur : la saveur de la révélation, en ce qu'il montre mieux quelque chose qu'on n'apercevait pas ; et la saveur de l'énigme, parce qu'il supprime une foule de choses qu'il faut deviner. Ce qu'il ne montre pas, il le suggère. Parce qu'il fait disparaître l'inutile, il fait paraître mieux le principal. En supprimant, il exprime. Et parce qu'il fait paraître le principal, il permet de conjecturer le reste. En résumant, il présume.

Le découvrir, c'est le comble du talent. Mais sa découverte seule importe. Une fois trouvé, il se reproduit aussi aisément qu'un signe d'écriture,

qu'une lettre de l'alphabet. Lorsque M. Caran d'Ache ou M. Sem ont trouvé le signe qui exprime la ressemblance de tel personnage, telle physionomie, telle passion, tel désir, on voit de toutes parts, l'armée des catagraphistes secondaires s'en emparer et multiplier ce signe sur leurs tablettes. C'est la rançon du talent et l'indice que le trait trouvé est définitif. S'il peut s'imiter comme l'écriture, c'est qu'il est simplifié et clair comme l'écriture même. Et ainsi, la caricature, en son évolution dernière, revient à l'hiéroglyphe, d'où elle est sortie.

CHAPITRE II

Ce qu'elle n'est pas.

Qu'est-ce donc, essentiellement que ce genre et quel trait persistant le distingue, à travers ses évolutions?

Est-ce,comme on l'a prétendu,l'art du rire? L'art d'exciter la gaieté aux dépens des puissants du jour, des abus criants, des traditions surannées et ainsi de renverser les puissances ridiculisées?

Pour cela, il faudrait d'abord que la caricature fît rire. Or les meilleures qu'on connaisse n'ont eu ni ce but, ni ce résultat. Qui pourrait rire devant *l'Ordre règne à Varsovie*, chez Grandville, ou, chez Daumier, devant les cadavres de *la Rue Transnonnain*? Qu'ont de risible la figure ou le mot de la *Lorette vieillie* de Gavarni, au passant qui lui fait l'aumône : « Dieu garde vos fils de mes filles! » — ou la réflexion du Parisien de Cham à son petit garçon, pendant le bombardement du siège : « Ce sont les dernières fusées du 15 août! » Si deux enfants de mineurs, durant la grève de Carmaux, s'arrêtent devant la vitrine d'un boulanger, pâles, hâves, mais extasiés à la vue de deux pains, et si

M. Forain écrit, au-dessous : « Boutique de curiosités à Carmaux », est-ce pour nous faire rire? Et si dans l'*Amsterdammer*, M. Brackensik dresse aux côtés de Lord Roberts, le fantôme du duc d'Albe, avec ces mots : « Oui, chargez! feu! mort! Ainsi j'ai traité les pères, mais les fils ont conquis la liberté! » — y a-t-il là de quoi rire plus qu'on ne riait, à Venise, devant la tête de Marino Faliero décapité?

Est-il rien de plus tragique, dans l'art anglais, que la célèbre caricature de John Leech, *General Fevrier turned traitor*, donnée par le *Punch*, le 10 février 1855, à la nouvelle de la mort du tsar Nicolas? On se rappelle l'atroce ironie de ce bois digne d'Holbein. C'était pendant la guerre de Crimée. Les troupes russes ayant le dessous, Nicolas avait dit : « Patience! les deux grands généraux de la Russie ne sont pas encore arrivés. — Et quels sont ces deux généraux, Sire? — Ils se nomment Janvier et Février. » La guerre traîna en longueur. Le mois de février vint enfin, mais comme il apparaissait, le Tsar mourut. Alors dans le *Punch* on vit ceci : un squelette casqué, cuirassé, botté comme un général russe, entre avec une rafale de neige dans la chambre d'un malade, écarte le rideau du lit, pose les os de son métacarpe sur la poitrine de l'Empereur étendu, et au-dessous ces mots : « *Le général Février a trahi!* » L'impression fut profonde en Angleterre, si profonde qu'on la put comparer à celle produite par la *Chanson de la chemise*. Que peut-on trouver à rire là dedans?

Tous les maîtres de la caricature nous donnent cette sensation de tristesse. Ni la *Danse des Morts*

d'Holbein, ni les *Misères de la Guerre* de Callot, ni les *Scènes d'invasion* de Goya, ni les *Propos de Thomas Vireloque* de Gavarni, ni le *Doux Pays* de M. Forain, ni la *Mort de Hoche* de Gillray, où le héros s'élève dans les airs jouant d'une lyre qui est une petite guillotine, ni le *Bonaparte* de Rowlandson causant avec la Mort, assise sur un affût, ne prêtent à rire. Ni M. Willette en France, ni M. Walter Crane en Angleterre, ni M. Dana Gibson en Amérique n'ont fait rire personne. Les grands caricaturistes ne sont pas des amuseurs.

Ce ne furent pas des amusés. Quand on feuillette l'histoire de ces contemplateurs ironiques de la vie, on croit lire un drame, bien loin de découvrir une source intarissable de gaieté. La gaieté, elle, logea chez les grands idéalistes, chez les créateurs de rêves fleuris ou d'épopées furibondes, comme elle loge le plus souvent chez les moines. Pour ceux que leur profession oblige d'étudier de près le monde où l'on s'amuse, ils en reviennent quelquefois philosophes : ils n'en reviennent jamais gais. Gavarni s'ennuyait mortellement : « Ce que je fais, écrivait-il à un ami : les *Masques et Visages* par métier, et, par partie de plaisir, je travaille à faire rentrer le calcul infinitésimal dans la géométrie pure. » Daumier eut une vieillesse ombrageuse. Hogarth mourut de chagrin, Traviès, dans le désespoir. James Gillray mourut fou. André Gill mourut fou. Robert Seymour se suicida.

« Si l'humour voulait dire seulement rire, a écrit le caricaturiste Thackeray, vous ne prendriez guère plus d'intérêt à la vie et à l'histoire des écrivains

humoristiques qu'à la vie du pauvre Harlequin, qui partage avec eux la faculté de vous faire rire. Si la vie et l'histoire de ces hommes éveillent chez vous une curiosité mêlée de sympathie, c'est qu'ils s'adressent à un grand nombre de vos facultés, outre le sens du ridicule. L'humoriste cherche à éveiller et à diriger votre amour, votre compassion ; votre bonté, votre mépris du mensonge, de la prétention, de l'imposture, votre tendresse pour les faibles, pour les pauvres, les opprimés, les misérables. Au mieux de ses moyens et de ses facultés, il s'occupe de toutes les actions ordinaires et des passions de la vie... » et un des plus pénétrants critiques anglais de nos jours, M. Spielmann, ajoute : « *Nul dessin n'est une vraie caricature s'il ne vous fait pas penser.* »

La théorie qui veut faire de la caricature l'art du rire, résiste si peu à l'expérience qu'un journal satirique contemporain baptisé *le Rire*, par respect pour l'opinion accoutumée, a dû plusieurs fois avouer en tête de ses meilleures pages, qu'il ne riait pas du tout et qu'on n'allait nullement rire en le feuilletant. « *Aujourd'hui le Rire ne rit pas* », disait-il en commençant la saisissante évocation par M. Caran d'Ache de *Krüger le Grand* et *John Bull le Petit* en novembre 1900, et un mois plus tard, il modifiait son titre ainsi : « *Le Rire ne paraît pas aujourd'hui, le Dégoût l'a tué.* »

Si elle n'est point l'art du rire, la caricature est-elle donc l'art de la haine, de l'invective et du dédain? Les belles œuvres qu'on lui doit sont-elles nées d'une violente indignation patriotique ou morale, devant l'oppression, l'injustice ou le vice

triomphants? — Pas davantage. Il n'y eut jamais plus d'indignation patriotique qu'en 1793, ni de plus mauvaises caricatures. Les seules bonnes qu'on connaisse contre la Révolution française sont de Gillray, qui était spectateur assez désintéressé de la bataille, étant Anglais, et de plus libéral au fond et admirateur du conventionnel David. Quant aux caricatures des patriotes, soit dans le journal de Camille Desmoulins : les *Révolutions de France et de Brabant*, soit en estampes chez le terroriste Villeneuve, ou chez Palloy, elles sont au-dessous du médiocre et ni un nom, ni une œuvre, parmi elles, n'ont survécu. C'est que la haine, au lieu d'éclaircir l'observation, l'obscurcit, et l'indignation, au lieu d'affiner la pointe, l'émousse. Les caricatures de Cham contre la Prusse en 1870 furent excellentes, tant que dura l'illusion de la victoire : quand la défaite fut irrémédiable, l'homme d'esprit n'eut plus d'esprit, — car il avait trop de cœur.

Il en est ainsi de toutes les caricatures de vaincus contre leurs envahisseurs. Soit qu'en 1635, les Français caricaturent le général impérialiste Gallas qui les a battus aux Pays-Bas, soit qu'en 1807 les Berlinois caricaturent les Français qui entrent à Berlin, soit encore, qu'en 1815, Carle Vernet caricature les Cosaques qui se promènent à Paris, et en 1871, M. Régamey l'empereur Guillaume, — toutes ces railleries sont médiocres. Les vaincus rient jaune. Il n'est pas de très bonne satire sans un peu de bonhomie ou d'indifférence. Trop d'emportement fait trembler la main et empêche de décocher le trait juste.

De même, trop de conviction nuit. Il n'est rien de plus lamentable, en art, que les caricatures sur Napoléon III faites après le 4 septembre, par des adversaires convaincus et indignés de l'Empire. Rien de plus pauvre et de plus plat que ces « Badinguets » de Pepin, de Faustin, de Humbert, de Moloch, de Klenck, de Pilotell, de Frondat, que l'Empereur avait collectionnés avec soin et qu'il regardait curieusement, à Chislehurst, sous la lampe, durant les longues soirées de l'exil, éprouvant on ne sait quel amer plaisir à rouvrir les blessures d'un irréparable passé.... Quoi de plus parfait, au contraire, que les caricatures littéraires de Don Quichotte ou de Sancho Pança, tracées avec sympathie par un homme qui aimait, au fond, ses ridicules héros, — rien, sinon peut-être la caricature de M. Pickwick que Dickens, après tant de traits railleurs, finit par nous faire aimer!

Car nous aimons, plus que nous ne détestons, les personnages ridicules, et c'est là l'explication de certains phénomènes autrement inexplicables de la vie publique. « En France, le ridicule tue », est une des contre-vérités les plus audacieuses qui aient égaré l'opinion. En fait, le ridicule n'a jamais tué que les gens qui étaient déjà morts ou naturellement disposés au suicide. Il n'a pas tué Louis Bonaparte en 1848, le plus ridiculisé des hommes et celui contre qui les maîtres de la caricature se sont le plus acharnés, ni Gambetta en 1876, ni, en 1887, le général Boulanger, lorsqu'on établit qu'il venait, en secret, de Clermont-Ferrand, « vêtu d'une longue redingote, muni de lunettes bleues, et affec-

tant de boiter ». Quant aux hommes qui se sont fait une célébrité de leur extravagance, on n'aperçoit pas que le ridicule les ait tués davantage, et, pour quelques-uns, il serait plus vrai de dire qu'en un certain sens, — leur servant de passeport comme aux bouffons du XVIe siècle, — il les fait vivre.

C'est qu'aussi bien en pays démocratique, le ridicule a peu d'ennemis. Rire d'un homme n'a jamais empêché de voter pour lui. Sympathie n'est pas fille d'admiration. Il est des gens dont nous voyons les défauts à merveille, que nous raillons même à l'occasion et que nous aimons beaucoup, tant pour les qualités qui leur restent que pour les défauts mêmes que nous avons raillés. Il est d'autres hommes sans faiblesse apparente où sache la moquerie se prendre. Pour peu qu'un différend s'élève, on les déteste d'autant qu'on les admire. Comme l'ombre croît avec la statue, le ressentiment grandit avec l'idée haute qu'on se fait de l'objet et avec l'impuissance où l'on se sent de le tourner en dérision. Cette haine ne pouvant s'épancher en rires, se tourne en quelque chose de beaucoup plus grave : en actes. Si l'on avait ri, on était désarmé.

Quelques-uns l'ont senti et n'ont pas tenu rigueur à leurs caricaturistes. Louis-Philippe fut de ceux-là, et M. de Bismarck en fut aussi, l'un à cause de son cœur, l'autre à cause de son esprit. On sait l'histoire du roi des Français et du gamin qui dessinait une « poire » sur le mur du parc de Neuilly. L'un, qui passait par là sans escorte, vit l'autre s'appliquant beaucoup à cette œuvre de lèse-majesté. Mais le petit bras de l'enfant ne s'élevait pas

à la hauteur de sa bonne volonté; aussi pleurait-il de ne pouvoir figurer, à sa satisfaction, le sommet du fruit délictueux. Le roi le prit en pitié, termina lui-même la poire et donna au petit caricaturiste une pièce de cent sous, en lui disant : « Il y a une poire aussi là-dessus. » Tel fut le grand cœur du monarque piriforme et constitutionnel.

M. de Bismarck, pareillement, se divertit des « charges » dont il fut l'objet. Elles lui firent si peu de mal! Il demeura pendant un demi-siècle le point de mire des caricaturistes du monde entier. M. Grand-Carteret a rempli, dès 1890, tout un volume des plus notables de ces railleries. On pourrait en faire plusieurs autres aujourd'hui. A quoi ont servi ces milliers de projectiles? Quand on voit comme le géant de Friedrichsruhe a secoué aisément toutes ces petites ironies, il semble en vérité qu'on aperçoive, au naturel, « comment Gargantua. soi peignant, faisait tomber de ses cheveux les boulets d'artillerie » reçus au siège du château de Vrède. Jamais ne fut mieux prouvée l'impuissance de la caricature.

Sans doute, tous les grands raillés ne montrèrent point cette insouciance. Et la colère qui les prit contribua beaucoup à entretenir, chez les caricaturistes, l'illusion que leur arme avait quelque efficacité. Louis XIV était si chatouilleux qu'il faisait brûler non seulement les caricatures hollandaises et protestantes qui l'attaquaient, comme *les Héros de la Ligue* ou *le Calendrier royal*, mais encore celles qui le défendaient, comme *le Jeu de l'Hombre des Princes de l'Europe*. Il n'entendait pas être

défendu par des magots. Tels, les souverains qui ne veulent pas d'hommes petits et laids dans leur garde. George II ne pardonna jamais à Hogarth sa planche *la Marche à Finchley*, où l'armée était quelque peu maltraitée. L'empereur actuel d'Allemagne fut parfois exaspéré par le *Punch*. Un jour, en 1892, à la suite d'une caricature de M. Linley Sambourne, il ferma la porte du palais de Berlin et de Potsdam au satirique anglais, qu'on y recevait depuis quarante ans et quand il revint de sa mauvaise humeur, il ne voulut recevoir le dangereux papier que sous enveloppe close. Le Mikado du Japon fit jeter en prison Kio-Saï.

Mais ces colères ne prouvent pas que la caricature joue en politique le rôle destructeur qu'on lui attribue. Elles sont une marque du dépit des victimes, non de l'efficacité de l'arme. Les caricaturés se sont sentis blessés : l'étaient-ils réellement, et n'est-ce point un peu là l'histoire de ce soldat de Tolstoï, au siège de Sébastopol, qui reçoit à la tête une pierre, s'évanouit, se réveille et se croit perdu. Mais il n'est même pas blessé. Il est sauf, tandis que son compagnon qui, au même moment, n'a senti qu'un choc à l'estomac et se croit sauvé, chancelle, culbute, est mort.... En fait, depuis le *Revers du Jeu des Suisses*, qui peut être considéré comme la première caricature politique moderne, parue en 1499, jusqu'aux dessins du *Puck* ou du *Rire* qui en sont la dernière manifestation, on n'observe pas que les coups portés par les caricaturistes aient jamais produit le moindre effet quand leur adversaire était puissant.

Vainement Prévost-Paradol a-t-il dit : « L'indomptable et insaisissable ironie qui enveloppe et dissout peu à peu les dominations les plus superbes a souvent servi les meilleures causes qu'on puisse défendre en ce monde, et l'on a vu des temps malheureux où le sourire d'un honnête homme était la seule voix laissée à la conscience publique.... » C'est tout à fait faux. Bien loin que l'ironie soit une arme contre l'odieux, c'est précisément l'odieux seul, la « domination superbe », contre quoi l'ironie ne puisse rien. Là, selon le mot de Napoléon, elle « mord sur du granit ». Les réponses de l'agneau au loup, chez La Fontaine, sont pleines de la plus délicate ironie, mais l'agneau n'en est pas moins mangé et les rieurs ne sont jamais du côté d'un agneau qu'on mange. Une idée ironique demande, pour être conçue, exprimée, — et sentie, une liberté d'esprit qu'on déploie fort bien devant le demi-vice, le semblant d'oppression, mais qu'on ne conserve pas devant l'odieux. On a d'excellentes caricatures sur Louis-Philippe. Où sont celles sur Napoléon? De fort jolies sur M. Thiers. Où sont celles sur Ferré et Raoul Rigault? De très passables sur Cambacérès. Où sont celles sur Fouché? Par son essence, la caricature ne peut donc jouer le rôle moral et vengeur qu'on lui attribue.

Bien moins encore peut-elle remplir celui de réformateur. On se figure parfois les caricaturistes comme des pionniers, des sapeurs voués à détruire les formes surannées et les abus de la société et on se les représente, allant en avant, au bruit des musiques, en tête du régiment du Progrès. C'est se

faire d'eux une image tout à fait fausse. La caricature a toujours été conservatrice et rétrograde. Au XVIIIe siècle, elle combattait Lavater, Gall, Mesmer. Elle a combattu la vaccine, les chemins de fer, le télégraphe, le macadam. En 1815, elle combattait les vélocipèdes pour hommes et, en 1857, ridiculisait des femmes en tricycles. En 1818, elle raillait l'idée qu'un vélocipède à vapeur pût jamais remplacer les diligences et se moquait de ce qu'elle appelait les *velocipedraisinavaporina.* Aujourd'hui, elle combat l'automobilisme et l'*Auberge Moderne.*

Même chose pour les nouveaux mouvements d'art ou d'idées. Cham a combattu l'Impressionnisme. Toute la caricature allemande a combattu le Wagnérisme. Le *Punch* a toujours blâmé les mesures libérales proposées soit en faveur des catholiques, soit en faveur des israélites; il a encouragé les répressions sanglantes de l'Inde; il a pris parti contre la grande exposition universelle de 1851, contre l'Art de Turner, contre le Préraphaélisme naissant. Si l'on feuillette les caricaturistes de ce siècle, on y trouve très rarement la flétrissure d'un vieil abus, très souvent la raillerie d'un progrès nouveau. Cela est vrai jusqu'au Japon, où, en 1868, Kio-Saï stigmatisait la réforme militaire : le soldat en tunique française. Ce renouveau qui devait donner au Japon son prestige actuel, fut représenté par le maître caricaturiste comme un désastre, et souligné par cette légende : « *Ainsi finissent les anciennes nations vaincues par la civilisation, leur pire ennemie!* » De nos jours, M. Gibson, en Amérique, combat le féminisme, et, en France, ce n'est pas au service des

idées nouvelles, mais bien au service des idées traditionnelles que M. Forain met son puissant pinceau.

Et il le faut pour que la satire soit comprise. Car on sent toujours très vite le ridicule de ce qui est nouveau, tandis qu'on ne l'aperçoit plus dans ce qui est accoutumé. Or la routine est accoutumée. Le progrès ne l'est pas. D'où il suit que la caricature est bien d'essence conservatrice et rétrograde et non révolutionnaire comme on le veut faire croire quelquefois. Si jamais quelque chapeau de cérémonie remplace le haut de forme, les caricaturistes le railleront quand, depuis longtemps, ils ont cessé d'attaquer le haut de forme.

La même chose arrive quand il s'agit non plus de chapeaux, mais d'idées. On a fait des caricatures contre l'ancien régime. Elles sont détestables et oubliées. Celles de Gillray contre la Révolution sont excellentes et célèbres. La caricature peut bien jouer les Rivarols, non les Beaumarchais. Quand elle le tente, elle échoue. Si le ridicule des mœurs ou des défauts anciens frappe très bien l'esprit, ce qui frappe les yeux ce ne sont pas les formes ridicules actuelles consacrées par la tradition : ce sont les formes nouvelles. C'est donc le modernisme que toujours elle attaquera.

Il ne sert de rien, pour le contester, d'invoquer l'exemple des grands artistes, fort rares d'ailleurs, comme Daumier, qui combattirent le Pouvoir. Car ce que Daumier ridiculisa, ce n'était nullement un pouvoir ancien, établi, traditionnel. Il railla la monarchie bourgeoise et constitutionnelle de 1830. Et à quelle époque? — De 1831 à 1835, c'est-à-dire

qu'il railla une chose toute nouvelle. Les autres révolutionnaires, qui, à la fin de l'Empire, raillaient le régime établi, n'y mirent aucun talent et leurs noms mêmes, si nous les citions, n'éveilleraient aucun souvenir.

Le caricaturiste n'est donc nullement un pionnier du progrès, non plus qu'il n'est un amuseur, ni un moraliste, ni un combattant redoutable au service des causes populaires. Il ne renverse pas les trônes. Il ne fait pas rire les multitudes. Son rôle est tout autre. Et, au point d'analyse où nous en sommes, peut-être que nous allons pouvoir le déterminer.

CHAPITRE III

Ce qu'elle est.

Des deux côtés de l'Atlantique et jusque sur les îles nouvellement peuplées où se publient des journaux à images, la caricature est simplement ceci : un truchement qui met devant les yeux certaines idées qui, au premier abord, ne frappent que l'esprit. Le caricaturiste contemporain est un éclaircisseur des questions et un metteur au point des vues politiques. Il ne caricature point pour exciter le rire, ni pour exciter la haine. Il caricature par besoin de caractériser, de préciser un état de corps ou d'esprit. La détermination de cet état est son but, quand même l'anamorphose serait son moyen. Ce qui arrive ensuite est affaire au public, non à lui. Il ne sait pas plus quel effet produira son coup de lumière que le chimiste ne sait, quand il trouve dans un corps une nouvelle propriété, si sa découverte fera le bonheur ou le malheur de l'humanité.

On a vu, un jour, dans *le Puck* de New-York, ceci : Du milieu des eaux, une île toute noire se dresse et pousse son sommet d'encre jusque parmi

les nuages. Elle a confusément la forme d'un mineur qui fouille et cherche du charbon. Sur ses pentes flotte le drapeau aux trois croix superposées et s'allonge le col effilé des Maxims. A ses pieds, sur un môle, se carre John Bull. Autour d'elle, s'approchent des vaisseaux où se tiennent le tsar, l'empereur Guillaume et le représentant de la France. Et ces trois chefs d'État saluent John Bull en lui demandant la permission d'atterrir. Mais sur le môle est écrit : *Magasin privé*, et le géant noir enchaîné dans le roc, souriant mystérieusement est hors des atteintes européennes. Au-dessous sont écrits ces mots : *Le charbon est roi dans l'Extrême-Orient.* L'auteur de ce dessin a rendu sensible une idée abstraite, et rapide comme la foudre un long raisonnement. L'image se grave dans la mémoire mieux que cent articles de journaux sur le même objet.

De même, tout le secret de la guerre gréco-turque n'est-il pas dans cette réflexion d'un reporter assis à la table des officiers du Calife : « Tiens! la bière aussi est allemande! » et toute sa morale dans ce mot en face des ruines, des cadavres, des orphelins : « Tout cela finira par deux emprunts...? » Quel long rapport sur les affaires coloniales vaudrait cette vision : Deux petits soldats viennent d'entrer, vainqueurs, à Tananarive. Les discours officiels diront qu'ils ont ouvert la route au commerce français, à l'expansion coloniale. Bien. En attendant, il leur faut des chaussettes, car leurs pieds sont meurtris par la longue marche à travers l'Emyrne. Un magasin est là, au plus bel endroit. Ils entrent, ouvrent leur

pauvre petite bourse, mal munie d'argent français et demandent le prix : « Deux shillings, six pence », leur répond un gentleman qui est frais, dispos, a un monocle à l'œil, une fleur à la boutonnière et une parfaite indifférence pour la France dans son cœur. Le spectacle enfin que nous a donné trop longtemps une certaine « Affaire », est résumé pour toujours dans une double page fameuse de M. Caran d'Ache : celle où l'on se met à la table et où le chef de la famille, en s'asseyant, dit à tous ses invités : « Surtout n'en parlons pas ! » et celle où l'on voit, hélas ! « qu'ils en ont parlé ! » puisque les convives viennent, par des bris de vaisselle et la transformation des ustensiles de bouche en armes offensives, de témoigner énergiquement de leur attachement aux Garanties de la Défense ou à l'Autorité de la chose jugée.

Ainsi, par l'obligation où il est de montrer plastiquement ce que les paroles veulent dire, le caricaturiste est le contraire même du diplomate. C'est un dissipateur de nuages et, en ce sens, le titre du journal caricatural de Zurich, *le Nebelspalter*, est une véritable définition. Tandis que le gouvernement ottoman répond respectueusement à l'Europe, par des notes onctueuses et réticentes, qu'il mettra ses avis à profit, le caricaturiste montre le Turc faisant un pied de nez aux musiciens du concert européen qui lui donnent une sérénade. Tandis que les généraux de l'Espagne et des États-Unis se saluent et se congratulent, sur la place de Santiago, jouant, en tableau vivant, les *Lances* de Velasquez, le caricaturiste nous montre le toréador à terre, râlant

sous les coups de corne du taureau Mac Kinley. Il jette ainsi des lueurs falotes mais terriblement suggestives sur les choses que la civilisation s'efforce de dissimuler.

Par là, il tient le milieu entre le bouffon et le prophète. On lui passe de dire des choses tristes, parce qu'il les dit drôlement et de dire des choses profondes parce qu'il les dit vite. Il a remplacé, dans notre société contemporaine, le fou des anciennes cours. C'est le *follus* à crête de coq, au moyen âge et à la Renaissance, qui était le vrai caricaturiste, mieux encore que le tailleur de pierres ou le « maistre huchier ». Physiquement contrefait et vêtu « d'habits de merci », il était une caricature vivante. Moralement, il était un diseur de vérités et un censeur du pouvoir. D'une part, son corps et son costume, ses gestes, ses engins étaient l'antithèse et le repoussoir naturels qui convenaient à ces milieux où tout était plastique et beau. D'autre part, son esprit et ses reparties étaient la soupape d'où l'ironie contenue des courtisans s'échappait et fusait en audacieuses pétarades. On se rappelle comment, en 1340, Philippe VI de Valois apprit le résultat désastreux de la bataille des Ecluses, qui venait d'être livrée entre les flottes anglaise et française. Aucun officier ne se souciant d'être le premier à le lui annoncer, un fou s'en chargea. Il entra dans la chambre du Roi, en grognant à la cantonade : « Ces poltrons d'Anglais! ces Bretons au cœur de poulet! »

« Pourquoi donc les traiter de la sorte, cousin? demanda le roi. — Pourquoi? répliqua le fou. Parce qu'ils n'ont pas eu assez de courage pour sauter

dans la mer, comme vos soldats français! Eux, au moins, s'y sont jetés la tête la première, abandonnant tous leurs vaisseaux à l'ennemi qui ne se montrait aucunement disposé à les suivre! » — Ainsi, à cette époque, il fallait des fous aux princes, les sages s'y refusant, pour dire la vérité.

La raison en est simple. Ils étaient, d'ordinaire, petits, mal tournés, faibles, comme on le voit dans les portraits de Velasquez. Ils ne pouvaient tirer l'épée, faire de mal. On les bâtonnait aisément. Ne craignant pas leurs actes, on leur permettait toutes paroles. Petits comme des moucherons, ils pouvaient piquer comme des moucherons. Même licence est aujourd'hui accordée aux journaux satiriques. Les bonshommes qu'ils représentent et font parler furent longtemps grotesques, nains, contrefaits. Le journal caricatural se sent si bien le continuateur du « fou de cour » que, dans plus d'un pays, il en a pris le nom. Il s'est appelé, en France, *le Nain Jaune* et *le Triboulet*; en Angleterre, *le Punch*; à Zurich, *le Miroir des fous* (Narrenspiegel), à Saint-Pétersbourg, *le Bouffon* (Chout); à Buda-Pesth, *Bolond Istok* (Étienne le fou); à Turin, *le Pasquino*. A Vienne, *le Kikeriki* porte la crête de coq des fous du moyen âge.

Quand le titre même du journal n'évoque pas l'idée du « fou », les artistes créent, pour dire ses vérités au monde, des personnages falots; pauvres hères, descendants de Ménippe et d'Ésope, de Piculph et Jehan le Fol. Gavarni a créé Thomas Vireloque,

Traviès a créé le bossu Mayeux et le chiffonnier philosophe Liard. Le caricaturiste Kio-Saï signe le *singe ivrogne et fou.*

Aujourd'hui, il n'est plus besoin d'eux pour faire entendre la vérité aux rois. Les rois l'ont assez entendue, crachée par le canon de l'émeute ou vue à la lueur des flammes de pétrole ; mais il est plus que jamais nécessaire de la faire entendre et voir à la démocratie et nous touchons au rôle capital de la caricature contemporaine.

Pour cela, le caricaturiste est armé d'un outil plus puissant que l'écrivain, parce qu'il peut, avec cet outil, signifier plus clairement sa pensée à la multitude. Il insère bien plus avant dans nos imaginations l'anamorphose du personnage visé que ne le fait l'écrivain. Les épithètes qu'un polémiste accole au nom d'un homme d'État n'y peuvent demeurer longtemps attachées, chassées qu'elles sont ou recouvertes par d'autres qui viennent s'y accoler tour à tour. « Quand je cause avecques mon valet, dit Montaigne, quand je l'appelle un badin, un veau, je n'entreprends pas de lui coudre à jamais ces tiltres ; ny ne pense me desdire, pour le nommer honneste homme tantost aprez. Nulle qualité ne nous embrasse purement et universellement. Si ce n'estoit la contenance d'un fol de parler seul, il n'est jour ni heure à peine en laquelle on ne m'oüyst gronder en moi-même et contre moy : « Bran du fat! » et si n'entens pas que ce soit ma définition.... » Mais lorsqu'une image a transformé ces métaphores en une réalité tangible, et qu'elle en a déposé l'empreinte dans les cerveaux populaires, il est bien difficile

qu'une notion intellectuelle la chasse. Le *segnius irritant animos demissa per aurem quam quæ sunt subjecta oculis fidelibus* du poète s'applique ici dans toute sa rigueur et si le lecteur était assez conscient de ce qui se passe en lui-même pour discuter avec le polémiste, il répondrait à l'écrivain qui vient lui faire l'éloge d'un homme d'État dont il garde en soi une déplaisante image : « Ce que vous me dites de lui n'est pas possible, puisqu'il ressemble à un veau.... »

Telle est la différence entre l'imagier et l'écrivain. L'autre raisonne : il évoque. L'autre démontre : il montre. Selon le vœu de Gœthe qui voulait qu'on dessinât plus qu'on ne parlait, il ne parle pas : il fait appel au sens de la vue. Or les sens saisissent plus vite que l'esprit et sont plus répandus que le jugement. Les commerçants le savent qui, au lieu d'afficher des discours, commandent à nos caricaturistes des allégories où l'on voit quelque hercule de foire prendre, avec la gaucherie des hommes forts, une tasse d'un bouillon fameux, ou un gendarme se mirer dans une botte qu'un cirage sans pareil a vernie comme une glace de Venise.

Ces politiciens américains le savent aussi, qui, pour faire comprendre les bienfaits du bimétallisme traduisent par des dessins comiques, — par exemple, le monométallisme est un borgne, le bimétallisme a deux yeux, — des idées trop abstraites pour être facilement perçues des foules. Il n'est peut-être pas, en Amérique, une thèse économique, financière ou morale, qui ne soit ainsi graphiquement mise sous les yeux de la foule : l'administration de M. Cleveland comme les entreprises de Tammany Hall, la

question de Cuba comme celle des îles Hawaï. Ainsi, les problèmes les plus compliqués trouvent la forme qui leur permet de tomber sous le sens de la vue. En France même, nous voyons les magazines populaires jeter aux foules des images d'objets qu'on n'envisageait guère autrefois que dans des réunions de spécialistes et, par exemple, beaucoup de lecteurs n'avaient jamais acquis, dans de longs exposés de mots et de chiffres, des notions claires et vivantes sur le budget ou sur la dépopulation, que leur a données d'un seul coup, une image de l'*Almanach Hachette* ou des *Lectures pour tous*.

La caricature n'est donc pas nécessairement un moyen de faire rire; c'est une médiocre arme politique; c'est un assez pauvre agent de moralisation. Mais c'est un merveilleux procédé pour concréter une idée abstraite et ainsi la présenter devant une foule rebelle aux abstractions. Elle précise et incarne des sentiments assez flottants dans les esprits. Elle donne l'aspect d'un homme à une théorie, d'une femme à une nation. Elle met des favoris à une Loi, des moustaches à une Responsabilité, des bigoudis à une Constitution. Ainsi, elle fait percevoir aux yeux l'image de ce dont l'esprit avait peine à concevoir l'idée. Elle débrouille, elle objective, elle concrète. C'est un éclaircissement.

CHAPITRE IV

Ce qu'elle sera.

Où tendra cette force nouvelle? Il est assez difficile de le démêler. Cependant si l'on envisage les conditions particulières de cet Art, on aperçoit bien vite dans quel sens, nécessairement, il se manifestera.

On peut attaquer par la parole une collectivité, une entité : un État, une Chambre, une Constitution, mais on ne peut attaquer par le dessin qu'une personne. Il faut donc, de toute nécessité, pouvoir résumer cet État, cette Constitution ou ce Parlement, sous la figure d'un de ses membres, qui résume, seul, la puissance de la collectivité, et ainsi exagérer le rôle de ce membre ou de ce représentant. Un polémiste qui veut dessiner est comme un anarchiste qui veut détruire : il est obligé de *personnifier* l'État et pour cela force lui est bien de prendre le chef nominal : roi constitutionnel, impératrice ou président, — quelque peu de pouvoir qu'ils exercent, — pour cibles de son crayon ou de son poignard. Quand le Tsar vint à Paris sceller l'alliance

russe, la parole écrite disait : avec la France, mais l'image disait : avec M. Félix Faure, et depuis, lorsqu'un petit pays de l'Afrique fut attaqué par une grande force européenne, les paroles écrites dirent : c'est par l'Angleterre et l'image dit : par la reine Victoria. Dans les deux cas, l'image donna aux personnes une part assurément beaucoup plus grande qu'il ne leur revenait dans la gloire ou dans le blâme. Mais elle le fit par force, pour obéir aux lois de son existence. Pour être, l'image doit s'anthropomorphiser. « On sait fort bien, disait une fois *le Rire*, — en manière d'explication. — que si nous raillons ou attaquons la reine d'Angleterre, ce n'est pas la femme que nous visons en elle, mais la personnification de la nation anglaise.... »

Ainsi, de tous. Qu'on relise au hasard les articles qui ont paru par toute l'Europe sur la guerre du Transvaal, on n'y trouvera jamais la mention que la reine Victoria a juré la perte du président Krüger, qu'elle le combat jusqu'à la mort, qu'elle foule à ses pieds le droit des gens. On a écrit cela de la nation anglaise; personne n'a eu l'idée de l'écrire de la Reine. Mais qu'on feuillette les caricatures de cette période et l'on verra la Reine, la vieille dame de Windsor elle-même, accomplir les actes qu'on ne reproche qu'à la nation.

Dès lors, un lent travail se fait dans l'esprit populaire, dont nous ne pouvons, dès aujourd'hui, prévoir l'aboutissement. L'anarchiste qui tue un roi constitutionnel, c'est-à-dire un symbole impuissant, ne diminue en rien le prestige royal; il lui ajoute au contraire en désignant à la foule ce personnage, en

réalité inerte, comme le poids moteur de tous les mouvements importants du rouage gouvernemental. Le caricaturiste, de même. Peut-être les esprits critiques ne sont-ils point dupes de ces personnifications arbitraires et savent-ils démêler, dans une image, ce qui est objet de la pensée et ce qui est nécessité du crayon. Mais la foule ne le sait point. A force de voir la figure d'un homme représenter la puissance d'une nation, elle finit par incarner cette nation dans cet homme, bien plus que dans des centaines de maîtres réels et tout-puissants, mais dont elle ne peut se faire aucune image, et seulement une idée.

Ainsi, la caricature est anthropomorphe. Par suite, elle est bien près de devenir césarienne. Tandis que la parole représente même les choses concrètes par des abstractions et ainsi sert l'idée républicaine, la caricature représente même les choses abstraites sous des apparences plastiques et ainsi sert l'idée césarienne. L'artiste est naturellement amené à donner aux personnes une plus grande importance qu'elles n'en méritent et — tantôt pour les louer, tantôt pour les flétrir — il les grandit.

Il importe peu que ce soit conscient ou involontaire. On surprendrait peut-être beaucoup les caricaturistes en leur disant qu'ils travaillent à restituer dans les imaginations, le prestige du chef si bien miné dans les intelligences par les philosophes, — comme on eût sans doute étonné les premiers imprimeurs exclusivement occupés à multiplier les Bibles, en leur disant qu'ils créaient un Art destiné à combattre les vieilles croyances et les antiques tradi-

tions. Cela est pourtant. Il importe assez peu que les premières manifestations de cette force nouvelle soient ironiques, comme les premières manifestations de la force ancienne furent religieuses. L'important, c'est le sens dans lequel cette force doit se développer, de par sa nature, de par les conditions de sa vie et les aptitudes particulières de sa fonction.

Ce que fit l'imprimerie, en somme, ce fut de donner à tous des idées sur des choses où tout le monde n'en avait guère. Ce que fait la caricature nouvelle, c'est d'en fournir à tous des images. Voilà le point. Ce que permit par conséquent l'imprimerie, ce fut d'abstraire pour tous et de présenter à tous sous une forme abstraite, même les choses les plus concrètes et, d'abstractions en abstractions, de généralisations en généralisations, de remplacer la vue directe des choses par des idées et leur application par des principes.

Au contraire, ce que fait l'image, c'est de concrétiser même les choses abstraites et de ramener sans cesse à des exemples sensibles, et par conséquent particuliers, matériels et immédiats, les principes les plus généraux et les plus absolus. Il n'est d'idée que du général, mais il n'est d'image que du particulier. Que ce soit pour l'esprit humain un progrès ou un recul, le débat reste ouvert, mais à coup sûr, c'est un aiguillage nouveau.

D'une part, en effet, l'image fortifie des légendes que l'analyse dissout, mais d'autre part, elle ramène sans cesse devant les yeux des réalités vivantes que l'analyse oublie. Par là, le dessinateur est l'antago-

niste naturel de l'idéologue. Des idées impraticables, chimériques, peuvent essayer de se défendre par l'image, mais elles s'y défendent mal, tandis qu'elles triomphent souvent par la parole. Obligé de concrétiser, de montrer aux yeux par des figures vivantes, maniant des objets réels, sa conception artificielle de la vie et de la société, l idéologue qui dessine aperçoit tout à coup des difficultés pratiques auxquelles il n'avait pas songé quand il écrivait. Pour mettre en images une conception artificielle de la vie, il éprouve quelque chose des difficultés qu'aurait l'homme d'État pour les mettre en action. Des inductions qui se soutiennent assez bien lorsqu'on est demeuré dans le domaine de la spéculation pure et qu'on a depuis longtemps perdu de vue les faits d'où elles découlent, ne tiennent pas devant une représentation graphique de ces faits. Dans un duel d'idées, le sophiste se défend encore. Dans un duel d'images, il doit nécessairement succomber.

Telle est la puissance nouvelle qui supplante insensiblement l'imprimerie. Dans toutes les feuilles publiques, même quotidiennes, l'image s'insinue, grandit, déborde, expulse le texte, non pas toujours signe de ce qui est beau, mais signe du moins de ce qui est plastique et de ce qui est sentimentalement puissant. Ce qui agit sur les yeux, sur l'imagination et, par là, sur le cœur est facilement mis en image. Ce qui n'agit que sur l'esprit ne l'est pas. Ainsi, la caricature exerce une influence directement contraire à celle de l'écrivain qui, sans défiance, l'a accueillie. Le mot fameux de Claude Frollo, appuyant le doigt sur la presse à imprimer et regardant

Notre-Dame : « Ceci tuera cela ! » n'est pas vrai parce que *cela* c'est l'image, *ceci* n'est que le raisonnement. Or la pensée dépouillée d'images ne peut pas tuer ce que l'image révèle, rend sensible et soutient.

Image de pierre ou image d'encre, peu importe. C'est aux mêmes sens qu'elle s'adresse et les mêmes émotions qu'elle produit. Il serait donc plus vrai de dire aujourd'hui : « Cela combattra ceci. » La vue plastique de la vie en diminue forcément la vue philosophique. L'action des philosophes s'exerce sur l'esprit. L'action des imagiers du peuple s'exercera sur les yeux. Et toute doctrine qui ne sera pas en quelque manière esthétique, ne pourra se servir de cette force populaire. Au contraire, toute doctrine fondée sur l'anthropomorphisme sera de jour en jour fortifiée. Prestige du chef incarnant les idées de souveraineté, prestige du saint incarnant les idées de morale, prestige du héros incarnant l'idée d'effort, voilà ce qui est restitué par l'image populaire. Pour le moment, et jusqu'à ce que les doctrines destinées à remplacer les religions aient trouvé leur anthropomorphisme, l'image sert beaucoup mieux la conception mythologique du monde qu'elle ne la combat.

Quand le *Punch* célébra son jubilé, après cinquante ans de succès, ses rédacteurs crurent devoir faire célébrer à Londres un *Te Deum* pour remercier le ciel de tant d'inspirations grotesques, et ils demandèrent à un révérend de prononcer un sermon sur l'objet qui réunissait les fameux imagiers à l'église. Cette idée, pour bizarre qu'elle paraisse et peut-être incongrue, ne laisse pas d'être aussi juste aujour-

d'hui, que, jadis, le mot de Claude Frollo. Et en revenant dans la cathédrale où, autrefois, les maîtres huchiers avaient chantourné, pour le peuple, tant de pieux et ironiques symboles, la Caricature redevenait chez les imagiers de la démocratie ce qu'elle a toujours été chez les maîtres de cet art : un Enseignement.

TROISIÈME PARTIE

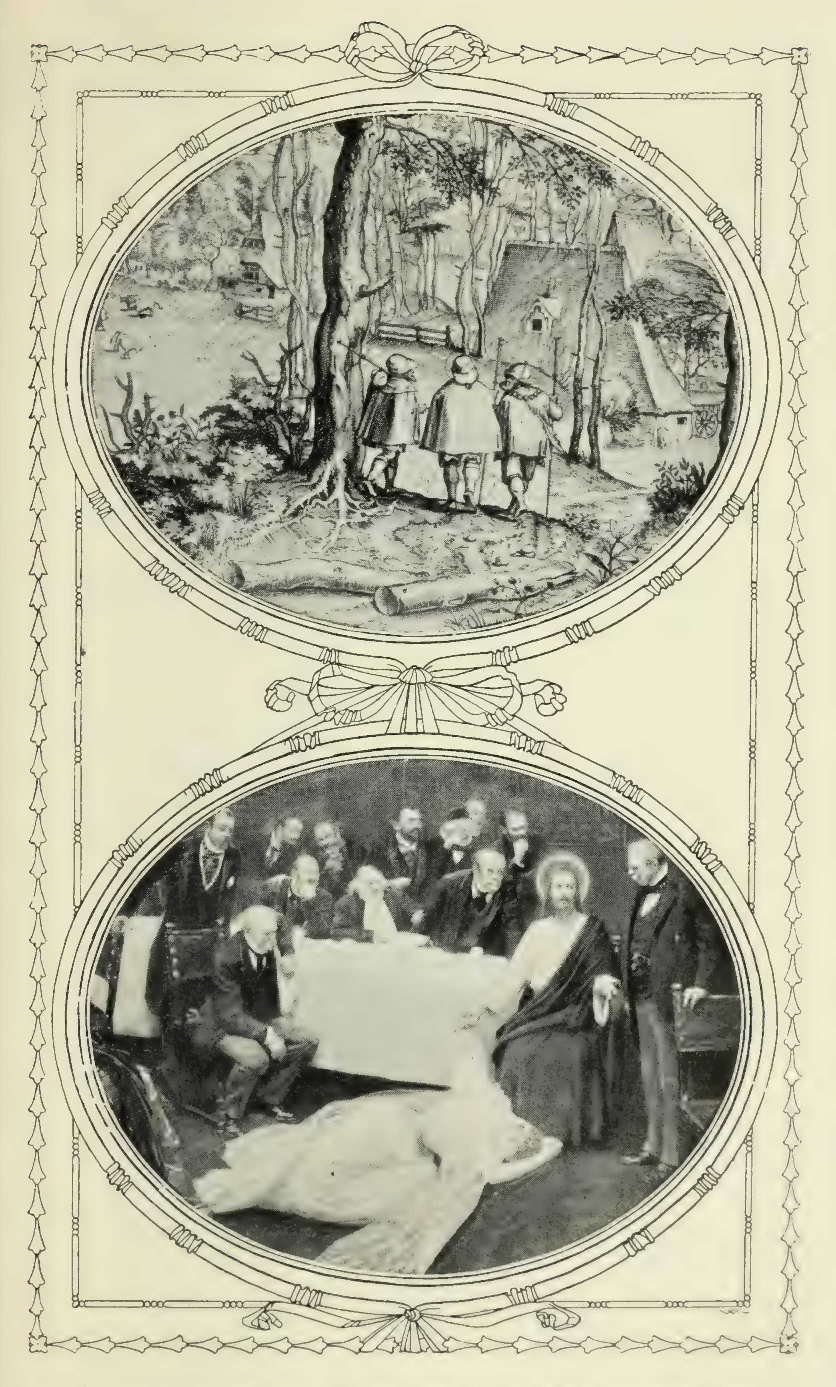
LA MODERNITÉ DE L'ÉVANGILE

LA MODERNITÉ DE L'ÉVANGILE

Depuis quelque quinze ans, une tentative assez étrange attire les regards et provoque la discussion de ceux qui suivent le mouvement esthétique en France et à l'étranger, aussi bien aux *Salons* de Paris qu'au Palais de Cristal de Munich, ou au *Künstlerhaus* de Vienne. Ce spectacle archaïque à la fois et nouveau, déplaisant et attirant tout ensemble, qui irrite notre goût, choque notre érudition, scandalise notre religion, mais éveille notre curiosité et aiguise notre sens analyste, c'est celui des scènes du Nouveau Testament accommodées à la moderne, transportées sur la butte Montmartre ou dans une hôtellerie bavaroise; c'est le Christ franchissant dix-neuf siècles et six cents lieues, et venant, en dépit des archéologues et des ethnographes, prêcher parmi les blouses de nos prolétaires ou les redingotes de nos capitalistes, son Évangile un peu oublié. Tout le monde se rappelle avoir vu au Salon de 1891, cette pécheresse en robe de bal, prosternée aux pieds du Christ qu'entouraient, en guise de Pharisiens, quelques notabilités parisiennes prenant leur café. Un peu plus loin, une Madeleine en costume finlandais pleurait en recon-

naissant le Christ ressuscité au bord d'un lac polaire. On voyait encore le *Fils de l'homme*, en veston, parcourant les villages dont on lui amenait les malades comme à une espèce de rebouteur, à la barbe des guérisseurs officiels et patentés. Dernièrement nos peintres nous montraient encore le Christ à chaque pas : sur une terrasse des Tuileries où il catéchisait des enfants en rupture d'école primaire; dans une ferme de nos vieilles provinces où il rompait le pain d'Emmaüs devant des manouvriers stupéfaits, puis à la table d'une famille de petite bourgeoisie parisienne; lié à la colonne et injurié par des bouchers de la Villette, des présidents de convents maçonniques, des intellectuels à binocles. Enfin on le voyait mort, raidi, blafard, sur les hauteurs de Montmartre, dans la brume et dans la boue, mis au linceul par des ouvriers, des électeurs de M. Joffrin, des bohèmes, de vieilles dévotes, tandis qu'un « galvaudeux » en blouse montrait le poing à la ville qui avait laissé périr le Juste.

Précisément, à la même époque, les personnages de l'Évangile faisaient leur entrée sur la scène. Ici, un monsieur en habit noir parlait « d'aller rejoindre Dieu son père »; là, des marionnettes suivaient de toute la vitesse de leurs petites jambes l'étoile de Bethléem. On organisait tout au Vaudeville pour la descente de l'archange Gabriel et une longue procession de ces dilettantes de religions qui entendent la messe au musée Guimet et les vêpres à Bayreuth, s'acheminait vers un petit village de Bavière pour y voir un sculpteur sur bois expirer entre deux larrons. Devant ce retour offensif du Christ dans notre



L'ANACHRONISME DANS L'ART, AUTREFOIS ET AUJOURD'HUI.
Le Christ et les Pélerins d'Emmaüs, par Breughel le Vieux.
La Madeleine chez le Pharisien, par M. Jean Beraud.

société pourvue du suffrage universel, de l'électricité, de l'école obligatoire, beaucoup de gens se montrent aussi scandalisés que s'ils voyaient un évêque entrer dans un bar. Ils ont envie de lui crier qu'il se trompe de siècle et qu'il veuille bien rester avec les rabbins de M. de Munkacsy, avec les proconsuls de M. Alma-Tadema, sous les oliviers de M. James Tissot. On ne comprend pas ce qu'il vient faire dans nos ateliers, dans nos fermes, pourquoi il s'assied dans nos salles à manger, pénètre dans nos écoles primaires, se revêt de la redingote de nos conférenciers, et, dans le club même où s'agitent nos chefs anarchistes, insinue parmi les visages des réformateurs qui tuent par haine, sa mélancolique figure de révolutionnaire mort par amour.

Que les peintres d'aujourd'hui ont des idées bizarres! s'écrie-t-on, et afin de dissiper l'impression d'un si violent anachronisme, on laisse là le Grand-Palais et l'on se dirige vers le Louvre, espérant bien y trouver la muette protestation des vieux maîtres si sages, si pondérés, si religieux, contre les excentricités tapageuses de nos contemporains.

On entre au Salon carré où sont des chefs-d'œuvre de toutes les écoles et l'on s'approche des scènes tirées de l'Évangile : la *Sainte Madeleine* de Memling; la *Vierge au Donateur* de Van Eyck; les *Pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt; les *Noces de Cana* de Véronèse. Mais voilà qu'au premier coup d'œil, cette modernité de l'Évangile qu'on croyait fuir, on la retrouve triomphant! Cette Madeleine de Memling est habillée à la mode des flamandes du XVe siècle;

ces pèlerins d'Emmaüs ont des figures de Hollandais, cette vierge habite une ville du moyen âge; enfin le Christ dîne avec Soliman, Charles-Quint et la marquise de Pescaire, comme tout à l'heure il dînait avec les *clubmen* de la plaine Monceau. La modernisation de l'Évangile, loin d'être une nouveauté, n'est donc que la reprise d'une tradition constante d'un genre très pratiqué par les grands maîtres de la peinture religieuse, et c'est bien plutôt le respect de la vérité historique, la couleur locale, que nous devrions taxer d'exception et de nouveauté.

Comment ce même anachronisme qui nous charme si fort au Musée nous déplaît-il tant au *Salon*? Il y a là une question d'art qui se pose, et elle n'est pas sans importance. On se méprendrait si l'on ne voyait dans l'essai tenté, ces dernières années, qu'une fantaisie individuelle d'ambitieux en quête de tapage. Outre que plusieurs d'entre eux n'avaient nul besoin de notoriété, ayant déjà presque de la gloire, il suffit de regarder au delà de nos frontières pour s'apercevoir que, comme la plupart des nouveaux mouvements esthétiques, celui-ci nous est commun avec l'étranger. Il y a quelques années, le *Künstlerhaus* de Vienne s'ouvrait pour une exposition de l'œuvre entier de M. Fritz de Uhde, et cet œuvre n'était d'un bout à l'autre que le récit d'un Évangile déroulé au milieu de ses contemporains et de ses compatriotes, les disciples de Karl Marx ou de M. de Vollmar. Comment à notre époque de réalisme et d'information archéologique, un tel courant a-t-il pu naître et se développer? Sont-ce les mêmes raisons qui font que le Christ nous choque au théâtre

qui font qu'il nous choque au Salon? Pour expliquer notre admiration de l'anachronisme chez les primitifs et les renaissants, suffit-il de prononcer ces mots devenus fatidiques : « naïveté, sincérité, foi », comme jadis on prononçait en physique le mot « horreur du vide » pour expliquer aux autres des phénomènes qu'on n'apercevait pas très clairement soi-même? En un mot, ce genre presque aussi ancien que la Peinture religieuse, en quoi a-t-il évolué? Qu'est-ce qui a changé au juste : l'intention de l'artiste, l'état d'âme du regardant, ou bien tout simplement les conditions esthétiques de cette modernité. Et n'y aurait-il pas quelques autres raisons d'évolution purement esthétique pour lesquelles le talent, le sentiment religieux même, ne sauraient empêcher les artistes qui s'aventureraient dans cette voie de s'y perdre et qui nous permettraient d'y attirer leur attention? Tels sont les points que nous allons examiner.

CHAPITRE I

Pourquoi l'on pratique l'anachronisme dans l'Art religieux.

Lorsqu'on regarde un tableau d'histoire, il arrive qu'à côté des impressions que font naître ses qualités de composition, d'éclairage, de couleur et de dessin, le jeu des physionomies, la vérité des attitudes, on a toujours quelque préoccupation de savoir si c'est bien ainsi que les choses se sont passées. Ce souci ne nous prend pas devant une vierge couronnée au fond d'un sanctuaire, qui est un symbole, ni devant un tableau de genre, qui est une fantaisie. Mais dès que le peintre met devant nos yeux une action qui s'est réellement déroulée, une scène qui a été jouée par des personnages autrefois vivants, dont nos lectures nous ont fait désirer de connaître les traits, dans un milieu qui n'est pas le nôtre, sous des costumes que nous ne portons plus, dans des pays d'où parfois l'humanité s'est retirée, il naît aussitôt en nous un obscur désir de retourner par la pensée parmi ces choses détruites, chez ces êtres disparus, de faire route un instant

avec eux, d'assister à leurs querelles, d'admirer leurs atours et ainsi de vivre quelques minutes d'un autre siècle, ce qui est une façon de prolonger cette existence que nous jugeons trop courte.

Mais pour qu'une œuvre d'art nous donne cette illusion, il faut, de toute nécessité, que rien ne nous y rappelle l'époque où nous vivons et que tout nous ramène au moment précis de l'histoire, à l'état exact de la civilisation où a eu lieu la scène représentée. Par exemple, si le peintre prétend nous montrer Ramsès jouant aux échecs avec la belle Twea, il faut que tout soit rigoureusement pharaonique dans cette hasardeuse restitution, tout, jusqu'au jeu d'échecs manié par cette main toute-puissante, jusqu'aux fleurs qui expirent dans un vase et aux instruments de musique qui se taisent dans un coin. Que nous apercevions le plus léger anachronisme et le charme est rompu.

S'agit-il au contraire d'un spectacle qui ne s'est jamais vu spécialement dans aucun temps, ni dans aucun pays, d'un épisode sorti de l'imagination d'un poète ou d'un moraliste, comme les adieux de Roméo et Juliette ou le retour de l'Enfant prodigue, mais qui, en revanche, se peut voir tous les jours sous diverses latitudes ou à diverses époques, parce que ce n'est pas là l'histoire de tel homme qui est mort, mais de l'humanité qui ne meurt pas, ni le spectacle de tel milieu, de tel costume qui change, mais de l'âme qui ne change guère, nous n'avons même pas l'idée d'une restitution historique. Nous ne demandons plus à l'artiste de nous faire revivre dans telle ville lointaine, avec tel héros couché main-

tenant sous les dalles d'un cloître. Ce qu'on lui demande, c'est de nous intéresser, c'est de nous émouvoir, et pour cela de choisir le milieu qui exprimera le plus vivement, le plus pittoresquement aussi, la pensée de deux amants qui se quittent après une nuit de bonheur, d'un enfant qui revient au foyer après une dure expérience de la vie. A ces figures légendaires, il donnera les traits qui lui plairont, chaque génération leur prêtant ceux qu'elle aime et peut-être bien que, plus il saura les rapprocher de nous, plus il aura chance d'éveiller notre attention et notre sympathie.

Auquel de ces deux genres si différents appartiennent les scènes de l'Évangile? Un peu à tous les deux, semble-t-il. Elles ont réellement eu lieu chez des hommes aujourd'hui ensevelis, sous des toits maintenant écroulés, dans une civilisation évanouie, et ainsi elles sont de l'histoire. Mais certaines d'entre elles se renouvellent tous les jours sous nos yeux et tant qu'il y aura des infirmes à guérir, des pécheurs à sauver, des pains à multiplier, des misérables à consoler par les lointains mirages d'une égalité d'outre-tombe, les tableaux où apparaît le Christ seront des tableaux vivants, des scènes d'actualité. Ils se sont déroulés dans un certain temps, mais ils sont de tous les temps, dans un pays déterminé, mais ils sont de tous les pays, au sein d'une race, mais ils intéressent toutes les races, le quatrième État comme les peuplades conquises par Rome, le siècle des machines comme le siècle des esclaves. Considéré ainsi, l'Évangile n'est plus de l'histoire, mais de la morale en action, une sorte de

drame philosophique où les figures contemporaines jouent leur rôle, et qui peut-être nous touchera d'autant plus qu'il sera plus dégagé de son cadre archéologique et transporté dans le milieu souffrant et espérant où nous vivons.

On aperçoit là déjà comment il se peut que des artistes de valeur affichent dans l'histoire religieuse un dédain de la couleur locale, qu'aucun d'eux n'a jamais manifesté dans l'histoire proprement dite et, par exemple, qu'ils fassent dîner le Christ avec des prolétaires en blouse, tandis qu'ils n'ont pas eu seulement la pensée de montrer César assassiné par des sénateurs en redingote. On saisit nettement les deux faces très différentes sous lesquelles il est permis de considérer l'Évangile : ou bien comme une restitution archéologique, ou bien comme un poème immortel.

Le plaisir que procurent la restitution archéologique et la couleur locale est très fin, très délicat, très intellectuel, mais très artificiel et très fragile. Il repose sur un postulat d'authenticité. Ce n'est pas à une perception immédiate de notre goût que nous le devons, mais bien à l'assurance que tout est parfaitement exact dans le spectacle qui nous est offert, et que les figures endormies dans la paix de l'histoire se sont levées, parées et attifées pour jouer à nouveau devant nous le rôle de leur vie. Tandis qu'il nous suffit d'ouvrir les yeux pour savoir si une scène de genre, une paysannerie, une étude, nous plaît ou nous déplaît et pour y prendre ainsi tout le plaisir possible, il est très compliqué de nous former une opinion sur une restitution archéologique. Voici,

par exemple, la prise de Babylone par Cyrus ou l'entrée de Louis XVI à l'Hôtel de Ville le 17 juillet 1789. Savons-nous si, durant la dernière orgie de Balthazar, les femmes portaient ces maillots de filets de soie et dévoraient ces châteaux forts de viandes que M. Rochegrosse y a prodigués? Pouvons-nous vérifier si, au moment de passer sous la *voûte d'acier*, le roi débonnaire avait un habit à la française de cette couleur? Hélas! nous sentons bien que hors quelques points de repère, nous sommes à l'entière discrétion de l'artiste et que nous avons besoin, pour nourrir notre illusion, d'une confiance illimitée dans sa science et dans sa conscience, dans l'exactitude de ses données et dans la fidélité de son rendu; en un mot, être sûrs qu'il ne se trompe, ni ne nous trompe. Notre illusion, partant notre plaisir, est à ce prix.

Mettons que nous ayons, au début, cette confiance. Un rien suffit à nous l'ôter, car, tandis que, le plaisir des yeux une fois ressenti, il n'est au pouvoir de personne de le diminuer, le premier venu élève-t-il des doutes sur le savoir de l'artiste, et l'évocation disparaît! On s'arrêtait, au printemps de 1893, dans l'avenue des Champs-Élysées, devant une Jeanne d'Arc colossale, en bronze, la lance en main, sur un cheval au galop. Par la singularité du costume, il était aisé de voir que la couleur locale avait été recherchée par l'artiste et l'on aimait à se persuader que c'était bien ainsi en effet que cette jeune fille de dix-neuf ans, habillée de fer, entrait dans les places assiégées. Là-dessus un général de cavalerie passe et se prend à rire : « Que veut dire

cette manière de charger, le corps renversé, les jambes en avant? Une pelisse à Jeanne d'Arc! Quel anachronisme! Oh! le pauvre troussequin! Qu'avez-vous fait du chanfrein? Et du frontal? Mais un simple cavalier de deuxième classe sait qu'on ne met pas l'embouchure du mors sous la langue du cheval! » Voilà toute la couleur locale à vau-l'eau....

L'artiste répondit, il est vrai, dans les gazettes, que son cheval exécutait le saut, non la charge, que la pelisse était du temps, puisque dans les chroniques il est dit que la Pucelle avait été prise par sa « hucque », etc., mais même en tenant ses explications pour satisfaisantes, l'intérêt d'une restitution n'est-il pas singulièrement diminué, lorsqu'il dépend d'un débat dont on ne peut soi-même être le juge, et s'il faut attendre pour se livrer à son émotion que des experts en sellerie aient mesuré la hauteur d'un troussequin?

D'ailleurs, aucune discussion ne s'élevât-elle et l'évocateur fût-il impeccable jusque dans les moindres détails de sa restitution, cela ne suffit pas pour que notre plaisir ne soit pas troublé. Il faut encore qu'au moment où nous vivons artificiellement en un autre temps, sous un autre ciel, avec d'autres générations, rien ne vienne nous rappeler les nôtres, nous tirer brusquement de notre rêve, car alors nous sentirons l'impression d'un anachronisme, quand même aucune erreur n'aura été commise. Quelle confiance le public n'avait-il pas en M. Sardou et quel évocateur la mériterait mieux que lui? Cependant, lorsque, jadis, à la *première* de *Théodora*, on vit apparaître une fourchette, tout fut perdu! Cette fourchette, comme

une baguette magique, avait fait évanouir l'évocation du passé. Le lendemain, il est vrai, on sut que tout était sauvé. Il y avait des fourchettes au temps de Théodora! Dès Constantin, la fourchette était connue à Byzance, et c'est une princesse byzantine qui introduisit à Venise l'usage de cet ustensile. On s'était grossièrement trompé en criant à l'anachronisme. L'anachronisme eût justement consisté à ne pas mettre de fourchette! C'est fort bien, mais la vérité de M. Sardou n'en avait pas moins fait sur le public l'impression d'une erreur.

On sent ainsi combien est vain ce plaisir de la couleur locale qu'un doute peut dissiper, qu'une discussion savante seule pourra restituer, qui est toujours subordonné au verdict d'un second archéologue mieux informé que le premier archéologue, en sorte qu'au moment de s'y livrer, il faut aller vers un homme de la science pour lui en demander la permission. Encore cette foi que nous avons aux archéologues, est-elle sujette à bien des défaillances. Lorsqu'on entend les organisateurs de nos expositions rétrospectives se plaindre des difficultés où l'on est aujourd'hui de se procurer des costumes complets absolument authentiques du règne de Louis-Philippe et même du second Empire, l'affirmation d'un homme de l'art qui prétend nous restituer l'*ephod* ou le *migbaah* du grand prêtre Joad a de quoi faire sourire.

Là, comme ailleurs, la science a peut-être encore plus fait naître d'espérances qu'elle n'a réalisé de prodiges. En Angleterre, où l'école archéologique a brillamment débuté, il y a cinquante ans, avec les

William Fisk et les Holman Hunt, et où elle fait encore des merveilles avec les Poynter et les Alma-Tadema, l'histoire de *Jésus enseignant les docteurs* de M. Holman Hunt est classique. Il est permis de la rappeler parce qu'elle est aussi très topique. M. Hunt avait passé cinq ans à étudier son sujet, soit en Judée, soit dans les bibliothèques et les collections du monde entier. Il comptait remettre ses contemporains en présence du Jésus de l'histoire. On s'émerveilla fort de son tableau, mais une Juive dit gravement : « Ces docteurs ne sont pas de la tribu de Juda, où l'on avait le cou-de-pied très cambré, ils sont de la tribu de Ruben, où l'on avait les pieds plats.... » En s'apercevant, grâce à ces exemples célèbres, qu'on ne peut jamais absolument se porter garant de la couleur locale des temps anciens, bien des artistes désenchantés ont pris le parti d'en rire, et de rechercher non plus tant à peindre des Orientaux ou des Romains, mais des hommes, et à atteindre bien moins la vérité de l'histoire que la vérité de la vie. « Qu'importe qu'Achille soit Français! écrivait Delacroix, et qui a vu l'Achille grec? Qui oserait, autrement qu'en grec, le faire parler comme Homère l'a fait? « De quelle langue « allez-vous vous servir? demande Pancrace à Sganarelle. — Parbleu, de celle que j'ai dans la bouche! » On ne peut parler qu'avec la langue, mais aussi qu'avec l'esprit de son temps. Il faut être compris de ceux qui vous écoutent, et surtout il faut se comprendre soi-même. Faire l'Achille grec! Eh! bon Dieu, Homère lui-même l'a-t-il fait? Il a fait un Achille pour les gens de son temps.... Ç'a été la

faiblesse de notre temps, chez les poètes et *chez les artistes*, de croire qu'ils avaient fait une grande conquête avec l'invention de la couleur locale. »

Cette faiblesse que pressentait Delacroix a fini par être ressentie de tous, et la prétendue science de la couleur locale est devenue si vaine et si ridicule qu'on se défend, comme du feu, de l'avoir recherchée. On préfère décrire ou peindre, sous le nom de tels personnages pris dans une époque déterminée, mais transformés en types, l'humanité qu'on connaît, qu'on voit autour de soi ou qu'on imagine. C'est ainsi que Renan écrivait en tête de son *Prêtre de Némi* : « Pour éviter le soupçon de couleur locale, habiller tous les personnages comme les personnages de Masaccio au Carmine de Florence, ou comme les Romains de Mantegna aux Eremitani de Padoue »; et son exemple a été suivi. Dans l'école symboliste, nombreux sont les drames où les acteurs flottent en dehors de l'espace et du temps, s'appelant : le roi, la reine, le premier paysan... et, au commencement d'un de ces mystères intitulé *les Pèlerins d'Emmaüs* on lit cette recommandation : « Les pèlerins sont habillés de noir, à l'ordinaire des hommes de nos jours. »

Est-il donc surprenant qu'après les désillusions de l'école archéologique, et avec ce courant de la littérature symboliste, quelques artistes, abandonnant le côté historique de l'Évangile où l'intelligence a plus de jouissance que la sensibilité, et cependant ne l'a jamais complète, se soient retournés vers le côté purement psychologique où chacun est seul juge de l'émotion qu'il ressent? Si, au moment où se mani-

feste partout un renouveau de christianisme, — ils ont voulu évoquer des figures émouvantes au lieu des poupées des musées ethnographiques, s'ils ont ambitionné de faire sentir moins la couleur locale de l'Évangile que sa signification universelle; de montrer non plus en quoi les costumes diffèrent, mais en quoi les âmes se ressemblent; et de ressusciter non plus devant nous les figures, mais au dedans de nous les sentiments des foules amoureuses qui suivaient le Christ parlant de paix, de concorde, de renoncement et de bonheur?

Orientés vers ce but, quel chemin ces artistes devaient-ils prendre? Le même que leur devanciers. « Au xv[e] siècle, a noté M. Müntz, pour obtenir un redoublement de ferveur, il était indispensable de vérifier l'idéal ancien, de faire appel à des instincts moins purs, de frapper par des images crues et triviales, telles qu'en offre la vie de tous les jours. Les impressions n'augmentent-elles pas en raison de leur proximité? Le spectacle des souffrances d'un voisin ne nous touche-t-il pas plus que le récit des malheurs d'un inconnu, d'un habitant des terres lointaines? Les artistes flamands mettaient en pratique le mot d'Hamlet : « Que nous est Hécube ou que sommes-nous à Hécube pour la pleurer? » Dépouiller le Christ, la Vierge, les saints de leur caractère surnaturel, les transformer en créatures faibles comme nous, soumises aux mêmes affections, aux mêmes infirmités, telle était la dure mais inéluctable condition au prix de laquelle l'art religieux, je devrais dire la religion elle-même, pourrait maintenir son prestige. Ainsi prirent naissance

ces Christs, ces Madones, ces saints et ces saintes, qui sont le portrait de quelques bourgeois de Bruges, de Cologne, de Tours.... »

M. Müntz est-il seul à penser que le meilleur moyen de rendre intéressantes les figures de l'Évangile, c'est de les rapprocher de nous? Non certes. Presque toute l'esthétique anglaise s'inspire de la même croyance. Vernon Lee loue fort Véronèse d'avoir fait dîner le Christ avec les *gentildonne* du XVI[e] siècle, si un tel spectacle donnait mieux à ses contemporains l'idée des splendeurs des noces de Cana. M. Collingwood applaudit un semblable anachronisme chez l'auteur du *Christ bénissant les enfants* de la National Gallery. « L'artiste ne pense guère, dit-il, que vous irez chicaner sur ce que son Sauveur, idéalement drapé, pose la main sur la tête de petits garçons et de petite filles de la Hollande, mais il veut prévenir l'erreur où vous pourriez tomber que tout ceci n'est plus qu'une douce histoire du passé, qu'un rêve à jamais enfui; car voici qu'Il est avec vous jusqu'à la consommation des siècles. »

Ce dernier mot nous découvre la pieuse signification de l'anachronisme. En effet, si le Christ est parmi nous, pourquoi le représenter sans cesse parmi les peuplades de la Galilée depuis longtemps disparues? S'il est ressuscité, s'il est vivant, pourquoi l'habiller à la mode des Juifs, morts il y a deux mille ans, et non comme les hommes qui vivent autour de nous? Si la Cène n'est pas un simple repas historique, comme le banquet du 15 Brumaire, mais un mystère qui se renouvelle tous les jours, sous toutes les latitudes, pourquoi la repré-

senter obstinément dans le même lieu et ne pas faire figurer à la table de l'Homme-Dieu nos contemporains et nos compatriotes? Si le sang que l'ange Schongauer ou de Niccolo da Foligno recueille dans une coupe d'or, en détournant la tête, n'a pas été confisqué par les moines armés de Montsalvat, si, comme le veut la théologie catholique, chacun de nous est acteur dans le drame sacré; si chaque crime commis de nos jours est un coup de plus dans la Flagellation, une épine de plus dans le Couronnement, pourquoi ne pas montrer nos contemporains sur le Golgotha, crucifiant le Christ?

L'esprit rationaliste protestera sans doute. Pour lui, le drame sacré est fini, la toile est tombée. Si ses effets se prolongent jusqu'à notre génération, c'est à la façon des effets de tout grand événement historique dont la répercussion s'affaiblit à mesure que les temps s'éloignent. Pour le mystique, au contraire, les mystères de la Passion se renouvellent tous les jours, comme les bois et les prairies reverdissent chaque année. En sorte que le peintre archéologue vaut mieux pour illustrer le récit de l'historien rationaliste. Mais pour illustrer l'évangile d'un croyant, peut-être faut-il un anachroniste....

L'artiste, une fois sur cette pente, y glisse d'autant plus aisément que rien, dans le caractère, dans l'attitude, dans la physionomie du Christ ne l'enchaîne à une époque précise, à un pays déterminé. Le Christ n'a pas d'accent individuel. On possède sur lui les récits des quatre évangélistes, des détails qu'on n'a pas sur beaucoup d'hommes célèbres :

cependant on ne le définit pas. Voit-on aucun trait saillant qui permette de dire que la raison l'emportait sur la sensibilité ou la sensibilité sur la raison, l'énergie sur la prudence ou la prudence sur l'énergie, la mélancolie sur la bonne humeur ou la bonne humeur sur la mélancolie? L'idée d'une race exclusive s'impose-t-elle quand on pense à lui? Il était assurément Juif, et pourtant retrouve-t-on en lui des traits distinctifs qui fassent dire à un Anglo-saxon : Celui-là n'était pas de ma race, pas de mon pays? Il a beaucoup parlé, mais pas une citation des auteurs grecs ou latins qu'on lisait de son temps, pas une allusion à leurs ouvrages n'a passé dans ses paroles, et celles-ci sont à ce point dépourvues de couleur locale qu'on discute encore quelle langue parlait le Christ : le grec ou l'araméen....

De même ses discours s'appliquent à tous les temps. Leurs caresses consolent aussi bien les malheureux de nos jours que ceux des catacombes. Le Christ ne date ni au point de vue intellectuel, ni au point de vue moral. Pourquoi le faire dater au point de vue physique? Comment le caractériser au point de vue physiologique? Puisqu'il n'était pas plus tenace que bon, l'artiste ne saurait lui donner une mâchoire proéminente et des sourcils joints? Puisqu'il n'était pas plus poète que moraliste positif, il ne doit pas lui dessiner un front fuyant ou bombé plutôt qu'un front droit. Puisqu'il n'était pas plus avisé que généreux, on ne saurait lui attribuer un regard défiant comme celui qu'il a dans le *Prétoire* de Munkacsy. Et ainsi l'on élimine tous les traits distinctifs qu'on a pu imaginer... et la toile reste

blanche. On se rabat alors sur une figure-type d'humanité, impersonnelle, éternelle, mais par là même froide, sans attrait et sans vie. Quoi de plus ardent que le Christ? Quoi de plus attrayant que le Christ? Ainsi le but est toujours manqué.... Quand Léonard de Vinci peignait le visage du Christ, sa main tremblait. Ce n'était pas excès de respect religieux : c'était peut-être inquiétude de ne pas atteindre à l'expression vivante sans accident, sans particularité distinctive, qu'il rêvait pour lui.

Et il faut que cette grande figure soit attrayante pour qu'elle remplisse auprès de nous le rôle qu'elle a rempli, à travers les âges, auprès de tous ceux qui ont pleuré devant les crucifixions et souri aux nativités : le rôle du consolateur. Car, avec le dégoût de l'archéologie et le néo-mysticisme, voici qu'une troisième préoccupation plus immédiate, plus universelle, pèse sur nous : le rêve — ou le cauchemar — socialiste. Or, beaucoup de contemporains sont semblables au jeune homme de l'Évangile. Ce rêve les rend « tristes, parce qu'ils ont de grands biens ». Alors, ils appellent à leur secours le Nazaréen si longtemps dédaigné! Jadis, c'étaient les socialistes, faibles encore, qui venaient vers les croyants, se réclamant de « Jésus de Nazareth, premier représentant du peuple », et portaient des toasts « à tous les martyrs du socialisme, depuis le calvaire de Jérusalem jusqu'au donjon de Vincennes! »

Aujourd'hui que MM. Bebel et Liebknecht tendent, selon le dicton allemand, à remplacer le martyr de Jérusalem dans le souvenir des hommes, ce sont les catholiques qui se réclament du Char-

pentier auprès du quatrième État en marche vers le pouvoir. Mais qu'importe au mineur de Lens ou au mécanicien de Birmingham, ce qu'un contemporain de Tibère a dit à quelques paysans de la Galilée, il y a deux mille ans? Alors on voit des publicistes, des orateurs chrétiens, descendre dans la mine, prendre part aux revendications et aux clameurs populaires, se transformer en révolutionnaires « se faisant sans lois avec ceux qui sont sans lois pour les sauver » selon le conseil de saint Paul, et leur montrer que le plus beau programme à arborer au bout des baïonnettes, à la prochaine révolte, est l'Évangile, et que le libérateur à invoquer est le Christ, « toujours le Dieu des pauvres et des ouvriers, selon le mot de Proudhon, toujours le Dieu des opprimés et des pécheurs, toujours le Dieu de toutes les souffrances, toujours le Dieu de cette nombreuse classe qu'on renie, qu'on pressure, qu'on vole, qu'on emprisonne, qu'on calomnie atrocement, et qu'on appelle : populace, plèbe. »

Ils leur montrent, dans les pages du Nouveau Testament et dans les Actes des apôtres, les solutions aux problèmes du jour, les trois-huit, la nationalisation du capital, le droit au travail. Ils font du jeune homme de l'Évangile de saint Mathieu, un actionnaire qui résiste à la grève et de l'Ananie des Actes des apôtres un collectiviste selon le cœur de M. Guesde.... Eh bien, cette préoccupation si répandue dans notre vie publique, comment la traduire dans l'art qui, s'il fallait en croire les esthétiques modernes, doit reproduire tous les états d'âme importants de la société? Comment exprimer aux

yeux ce socialisme chrétien qui retentit aux oreilles depuis la chaire du Vatican jusqu'à la cathédrale de Baltimore? Évidemment en montrant le Christ prêchant dans nos docks, dans nos usines, au milieu de nos prolétaires en blouses, et si c'est là de l'anachronisme, est-il bien étonnant que l'artiste y soit amené, s'il veut refléter l'anachronisme accepté par tous, et que ces deux mots *socialisme chrétien* expriment dans la vie ?

Aussi, regardez les toiles de MM. de Uhde, Lhermitte, Béraud, Skredsvig et de leurs émules. Ce ne sont pas seulement des contemporains que voici, ce sont des prolétaires. Mesurez, depuis les classiques, le chemin parcouru.... Le Christ est dépouillé de toutes les formules de glorification, de tous les attributs de la souveraineté. Il n'a plus autour de lui ce cortège d'anges qui étaient des courtisans, ni de chevaliers bardés de fer qui étaient le militarisme, ni de « donateurs » capitonnés de fourrures, qui étaient des capitalistes. Les gloires se sont dissipées, les chérubins se sont envolés, les auréoles se sont éteintes. Il ne marche plus entouré de ces nuages qui isolent Dieu dans les tableaux, comme les grilles et les antichambres isolent les puissants dans le monde. Il vient sous de pauvres habits comme autrefois; il monte les étages de nos hautes maisons ouvrières où le vice et la misère ont fait leurs ravages. Il est entouré d'artisans, de meurt-de-faim, d'agitateurs des faubourgs, tellement que l'empereur Frédéric III voyant la *Cène* de M. de Uhde s'écrie : « Cela une Cène! Allons donc, c'est une ripaille d'anarchistes, *anarchisten frass*! » Ces

groupes de misérables que le pinceau des maîtres tenait en respect au bord de la toile, tout près du cadre, dans l'ombre des plans inférieurs se sont rapprochés. Ce tas de mendiants qui, dans la *Femme adultère* de Rembrandt, regardaient avec confiance et amour le Consolateur, ces bohémiens qui, dans une grisaille du même artiste, campent autour de saint Jean, tous ces loqueteux sont accourus et se pressent, affamés.

Et dans le monde des formes plastiques, la même révolution s'est accomplie. Ce ne sont plus les rois de la santé, les héros de la musculature et de la beauté corporelle, les robustes athlètes de Mantegna, du Titien, de Michel-Ange, qui sont élevés à la dignité de saints apôtres. Ce ne sont plus ces corps roses, plantureux, gras et rebondis de Rubens, l'aristocratie de la plastique et de la chair, que le Christ est venu nourrir de son pain multiplié, de son vin miraculeux, de sa communion pascale; ce sont les pauvres hères débiles, anémiés, souffreteux, qui se cachaient chez Van der Weyden, chez Thierry Bouts, chez nos Le Nain, qui n'osaient pas heurter jadis à l'atelier de nos grands artistes, où quelque modèle de profession, quelque caporale Leone, superbe et fainéant, leur eût fermé la porte au nez. Maintenant, le Christ, redevenu socialiste, les amène à sa suite dans les plus somptueux hôtels des peintres à la mode où ils sont acceptés à l'égal des beaux torses anciens, et où ils prennent leur revanche du long dédain que les Renaissants témoignaient à la laideur et à la débilité.

Enfin, cette espèce de superstition de réalisme

qui s'est emparée de notre génération a peut-être aussi acheminé l'art religieux dans la voie de l'anachronisme. Au premier abord, on est tenté de crier au paradoxe. Comment la recherche exagérée du vrai peut-elle conduire au faux? Mais qui dira toutes les bizarreries et toutes les invraisemblances auxquelles le réalisme est condamné? On se rappelle la prétention d'un théâtre naturaliste de rompre avec les conventions du décor traditionnel, afin de donner au spectateur, jusque dans les moindres détails des accessoires, une forte impression de vérité. Pour cela, au lieu d'un miroir en bois peint ou en toile coloriée, on suspendit une vraie glace au fond du décor, bien en face des spectateurs. Mais voici qu'à peine la toile levée, on vit se refléter dans cette glace toutes les têtes du parterre, précisément dans une scène ou l'acteur était censé seul dans sa chambre. Cela donnait comme conséquence au réalisme le plus méticuleux l'invraisemblance la plus extravagante.

En peinture, des recherches pareilles produisent de semblables résultats. « Ne faire que ce qu'on voit », tel est le premier article du *credo* réaliste. Or jamais artiste de l'avenue de Villiers n'a vu le Christ, ni ses apôtres; la plupart du temps, il n'a pas vu non plus la Palestine. Logiquement, il ne devrait pas les peindre. En effet, prendre un modèle d'atelier, l'affubler de tuniques orientales, s'entourer de photographies des lieux saints, c'est peut-être faire de la couleur locale : ce n'est pas faire du réalisme. Et même aller en Terre-Sainte, comme beaucoup l'ont fait, y croquer çà et là quelques pochades, puis loger dans ces études prises sous le ciel d'Orient

des figures groupées sous la lumière du vitrage d'atelier, ce n'est encore pas donner satisfaction à la formule réaliste. Par ces mots « ce qu'on voit », le réaliste entend « ce qu'on a l'habitude de voir », les choses au milieu desquelles on vit, qu'on aperçoit de sa fenêtre, qu'on coudoie dans la rue, les gens qu'on n'a pas besoin de faire poser, mais qui posent tout seuls, à leur insu, dans les reflets ambiants, dans le plein air. Sans rien exagérer, on peut bien dire, en effet, que le peintre ne rend avec une vérité certaine, avec une vie intense, que les figures dont une contemplation prolongée lui a permis de connaître les plus secrets ressorts, les apparences les plus fugitives et, si grand soit-il, il n'échappe guère à cette loi. Fromentin dit de Rubens : « Tout homme, toute femme qui n'a pas vécu devant lui (Fromentin ne dit pas : *qui n'a pas posé*, mais *qui n'a pas vécu*) sont d'avance des figures manquées. Voilà, ajoute-t-il, pourquoi ses personnages évangéliques sont plus humanisés qu'on ne le voudrait. » Il n'y a donc qu'un parti à prendre pour un réaliste, s'il tient à représenter une scène du Nouveau Testament : la faire jouer par des personnages qui vivent devant lui, sous les costumes dont il sait le mieux le port, les plis, les cassures, les grimaces. On en arrive à cette conclusion radicale, et certains critiques ont si peu hésité à l'adopter qu'un d'eux écrivait, il y a douze ans : « L'artiste vraiment moderne, le grand peintre d'histoire est celui qui osera crucifier le Christ sur nos places publiques au milieu des gendarmes, des soldats de la ligne et d'un peuple en redingote. »

Voilà, ne semble-t-il pas, l'anachronisme dûment prophétisé et par avance applaudi. Voilà le goût de la modernité réaliste s'unissant à toutes les autres influences que nous avons cru démêler : réaction contre l'engouement archéologique, renaissance mystique, socialisme chrétien, pour pousser l'art religieux dans cette voie. Examinons, maintenant, comment ces rêves et ces tendances ont pris corps, se sont réalisés, et pour cela jetons un coup d'œil sur le berceau qui les a vus naître et grandir.

Voici longtemps déjà que dans la partie la plus retirée de Munich, au bout de la Theresienstrasse, parmi des jardins verts et tranquilles, non loin des champs de manœuvres, le créateur de ce genre étrange rêve et travaille silencieusement. C'est un ancien soldat qui a fait la campagne à la tête de son escadron. Vers le milieu de sa vie, il laissa les armées allemandes continuer leur brutale épopée et se mit à peindre.... Quoi donc? Lorsqu'on entre dans son atelier largement éclairé, à la moderne, on croit y trouver la contre-partie des souvenirs de Neuville et de Detaille; on s'attend à un immense arsenal d'armures, d'épées, de tambours, d'étendards, à des pochades de uhlans chargeant la lance en arrêt, de chevaux démontés battant l'air, de têtes poméraniennes ou saxonnes enflammées par la joie de la lutte, les veines gonflées par les cris *hoch! hoch!* du triomphateur, puis des horizons rouges d'incendies; on pense aux tueries de Lagny, de Bazeilles, mais non.... Dans l'atelier presque vide les rares esquisses qui apparaissent, çà et là, prêchent la paix, le désarmement, la concorde universelle, la charité. —

Laissez venir à moi les petits enfants — Le Sermon sur la montagne. — Viens, seigneur Jésus, sois notre hôte! — La légende si touchante de Hans Memling, ce soldat de Charles le Téméraire qui quitta sa horde sanglante pour peindre les *Sept joies de la Vierge*, n'est plus une légende. Seulement au XIX[e] siècle, Hans Memling s'appelle Fritz de Uhde. Un doux rayon de mélancolie éclaire toutes ces figures d'apôtres ou de disciples, maigres, maladives et résignées : c'est le sourire de ceux qui souffrent. En regardant de plus près, on reconnaît en eux les gens que l'on a croisés en venant, dans le faubourg : ouvriers des chantiers, pensionnaires des asiles, gibiers d'hospice, claquedents qui circulent dans la Munich grecque, froide et païenne, sous les propylées ressuscités, en cherchant péniblement leur vie et en rêvant à nouveau d'un sauveur et d'un Paradis que les journaux de la *Volkspartei* font miroiter à leurs yeux. Ces gens entourent le Christ, lui amènent leurs petits enfants; ceux-ci ont bien un peu peur de ce jeune monsieur si grave « qu'on n'a jamais vu rire, mais qu'on a souvent vu pleurer »; ils s'avancent tout de même et lui tendent leurs menottes en souriant.

Dans un autre tableau, nous voyons Jésus petit comme eux, plus petit qu'eux, emporté dans ses langes, la nuit, à la lueur d'un réverbère, par une pauvre femme du peuple qui grelotte sous son fichu noir et un pauvre artisan à chapeau mou : c'est un ménage qui quitte la ville où règne le chômage; c'est la fuite devant un tyran qui, mieux qu'Hérode, tuera tous les petits enfants : la Misère.

Ici, les pauvres, dont il a fait ses amis, dînent avec lui : c'est le repas des adieux, et le soleil qui baisse à l'horizon semble annoncer la fin d'un monde. Ils l'ont accompagné dans tous ses triomphes populaires, dans les meetings tenus sur la montagne et au bord des lacs, sans que celui qui a dit : « Je ne suis pas venu appeler les justes, mais les pécheurs », s'effarouchât de leurs visages ravagés par le vice autant que par la souffrance. Il a beau leur annoncer qu'il va les quitter, personne ne croira à la mort du sauveur, parmi ces ouvriers qui ne voulaient pas croire à la mort de Lassalle frappé par une balle, dans un duel obscur, à Carouge.

Quand se sont passées ces choses? Il y a vingt siècles, quand on sculptait ces vieilles pierres conservées, ici près, à la Glyptothèque? Non, mais hier, lors de la dernière grève. Chez des Orientaux, des étrangers dont le sort nous est indifférent? Non, mais chez nous, chez ces esclaves du monde moderne qu'on voit, le soir, remonter des mines ou sortir des usines avec une résignation qui touche les uns ou une colère qui émeut les autres. C'est l'Évangile des prolétaires. L'œil s'étonne cependant et l'esprit hésite. L'ancien *rittmeister* poursuit son œuvre sans entendre les exclamations, sans écouter les remontrances, sans prendre garde aux progrès des sciences qui renouvellent tout autour de lui. Dans le monde entier, on travaille à reconstituer les scènes de l'antiquité, à en épeler les langages. Nos musées se remplissent de figures ethnographiques, nos bibliothèques, de gros livres écrits de droite à gauche, les devantures mêmes de photographies

des lieux saints. Des artistes comme M. Alma Tadéma poussent le goût de la résurrection si loin qu'ils vivent dans leur œuvre, habitant des sortes de maisons antiques où tout leur rappelle la vie d'un contemporain de Tibère. D'autres comme M. Vereschaguine vont planter leur parasol sur les bords du lac de Tibériade pour saisir les flots scintillants où se refléta la robe sans couture du Christ. M. Schmalz, pour peindre son *Retour du calvaire*, a passé des mois en Terre-Sainte et a célébré le premier anniversaire de son mariage à Cana, afin d'y mieux interroger le passé. M. James Tissot a passé de longues années en Galilée et a mis toute l'Histoire Sainte en gouaches. La locomotive siffle parmi les hautes herbes de Saron et réveille les échos d'Emmaüs. L'épigraphie entasse ses découvertes, répand ses renseignements.... Rien de tout cela ne pénètre dans la grande maison triste de la Theresienstrasse : pas un costume, pas une chlamyde, pas un alabastrum.... Pourquoi faire?

Puisqu'il passe encore dans la rue des pauvres qui rêvent d'un avenir d'égalité, de bonheur, voilà les disciples du Christ. Puisqu'il y a encore, dans les somptueux hôtels de Carolinenplatz, des riches satisfaits d'eux-mêmes et de leur haute morale égoïste, voilà les Pharisiens. Quant au Christ lui-même, pourquoi demander à ceux qui ont vécu jadis quel costume il revêtait, quelle langue il parlait, quelle démarche était la sienne? Pourquoi fouiller la terre, gratter les inscriptions, déranger les bandelettes, balayer les poussières? *Pourquoi cherchez-vous parmi les morts celui qui est vivant?* Entendez plutôt ce mendiant qui frappe à votre porte et prenez garde

que ce ne soit justement lui, le Dieu caché! Rappelez-vous donc la scène que les religieux du moyen âge peignaient au-dessus de la porte de leur couvent : Deux moines accueillent, en l'embrassant, un pauvre pèlerin qui passe, et il se trouve que ce pèlerin est Jésus-Christ.

M. Fritz de Uhde n'est pas plus difficile que les moines du moyen âge : il voit le Christ dans le premier misérable venu et le prend pour modèle. Gravement, silencieusement, comme un somnambule marche dans le vide, il chemine dans son anachronisme jusque vers les dernières conséquences. On demeure charmé par cette peinture claire, fine, sobre, vivante, choqué par ces vêtements modernes, stupéfait de tant d'archaïsme et d'intime poésie. Et, comme pour augmenter la contradiction des sentiments qu'on éprouve, il n'est pas rare, si l'on sort de l'atelier par une belle soirée d'août, d'entendre s'élever des champs de manœuvres où l'on vient d'expérimenter quelque poudre sans fumée, l'air grave et doux des pèlerins du *Tannhäuser*....

CHAPITRE II

Pourquoi les anciens anachronismes ne nous choquent pas.

En bien des choses, le passé est l'excuse du présent. Si extraordinaires que nous paraissent les anachronismes du peintre de Munich et de ses complices, ils ne passent point en étrangeté ceux des maîtres anciens. Certes les visiteurs du Salon de 1891 furent surpris de voir crucifier Jésus sur la Butte Montmartre, mais les amateurs de causes célèbres que leurs loisirs appellent à la première chambre de la Cour, au Palais, ne seront pas médiocrement étonnés si, regardant attentivement le tableau de la Passion qui en fait l'ornement et qui remonte au xve siècle, ils prennent garde que le Christ expire sur les bords de la Seine entre l'hôtel de Nesles et le Louvre. On a trouvé déplaisant que M. Skredsvig fît voiturer dans une brouette les malades qu'on amène au « Fils de l'Homme »; mais qu'on feuillette les eaux-fortes de Rembrandt: la brouette y sert au même usage, sans soulever de protestation. On a dit qu'il était choquant de soup-

çonner dans la Madeleine de M. Béraud, en robe de bal, un type contemporain de demi-mondaine ; mais ne l'était-il pas extrêmement pour les habitants de Mayence, au XVIe siècle, de reconnaître dans la sainte Madeleine nimbée, qui se tenait sur l'autel d'une église de Halle, la maîtresse de leur archevêque, le prince Albert de Brandebourg, la fille du boulanger Reidiger, qu'ils avaient tous rencontrée dans la rue? Et si l'on pense qu'au moins la figure du Christ échappait à cette manie de modernisation, et que dans leurs plus regrettables travestissements, les anciens lui conservaient toujours la robe longue, le *vestis talaris* qui l'isolait de leurs contemporains, c'est qu'on n'a pas vu, parmi les gravures de Breughel le Vieux, celle qui est intitulée *Euntes in Emmaüs* où un Christ en culottes courtes, s'en va, entre deux pèlerins, la canne à la main avec des bas mi-partis, un petit mantelet et, pour qu'on ne puisse s'y tromper, une auréole autour de son chapeau de feutre, — ce même feutre où les truands de Téniers accrochent leur pipe.... Que l'on ne croie pas ces exemples laborieusement exhumés de l'œuvre des artistes qu'on a coutume d'admirer! Ils pullulent dans l'ancienne peinture religieuse. Chez Memling, par exemple, les paysages de Rome sont des vues prises à Bâle et à Cologne. Chez Téniers, saint Pierre est gardé par des miliciens flamands, aux feutres emplumés, qui jouent aux cartes. Chez Schaüffelein, les Amalécites tirent des coups de canon sur Béthulie, tandis que les cent-suisses d'Holopherne lui amènent la belle Judith. Chez Ghirlandajo, la Visitation a eu lieu sur les hauteurs

de San Miniato d'où l'on aperçoit Florence, et les suivantes de sainte Élisabeth portent des jupes de satin rouge à treillis d'or semées de boutons d'argent, des robes de tissu broché et enfin des bandeaux de brocart d'or sur les cheveux dénoués et flottants à la mode des jeunes Toscanes du XVe siècle. Est-il besoin de citer Véronèse? Ses femmes bibliques sont parées et coiffées comme des podestaresses et se teignent les cheveux au *filo d'auro* selon les plus purs préceptes du *Ricettario della contessa Nani*. Regardez ses *Noces de Cana :* tout le XVIe siècle a été convié à la même fête que la Vierge et que Jésus. Voilà l'empereur Charles-Quint décoré de la Toison d'or, la reine de France Éléonore d'Autriche, le roi François Ier, le sultan Soliman, la marquise de Pescaire qui mâche un cure-dents, don Alphonso d'Avalos, la reine Marie d'Angleterre, le malicieux Arétin, travesti en majordome, mécontent qu'on ait d'abord servi le vin de Galilée, moins bon que celui du miracle et, ici, bien en évidence, Titien en robe et en bonnet de soie cramoisie jouant de la contrebasse, le Bassan jouant de la flûte, Véronèse lui-même en habit blanc faisant la partie de viole, et son frère, l'architecte, debout, en tunique de brocart de soie blanche brodée de dessins verts et jaunes à reflets rougeâtres, élevant une coupe de verre de Venise pleine de la liqueur inattendue, charmé que la puissance du Christ s'affirme, en débutant, par un prodige si agréable aux gourmets. Chez Rubens, la mère éplorée du *Massacre des Innocents*, qui se tient au milieu, les mains levées vers le ciel, doit être la femme de quelque bourgmestre, car, malgré le



EXEMPLE D'ANACHRONISME VOULU, CHEZ BOTTICELLI.

Cosme, Pierre, Jean et Laurent de Médicis, en rois Mages, adorant l'Enfant Jésus.

désordre de sa toilette, on reconnaît très bien son décolleté, sa robe ajustée, ouverte sur le devant, laissant voir le corps de jupe et, autour des seins, une sorte de « rabat dentelé » selon la mode des dames du XVIIe siècle. Enfin, chez nous, Le Brun a peint Louis XIV en perruque assistant à la résurrection et tenant un coin du linceul de Jésus-Christ.

L'anachronisme n'est donc pas une exception, une fantaisie individuelle, et nos peintres de Munich ou de Paris, loin d'avoir innové, n'ont donc fait que renouer la chaîne des traditions du grand art religieux. Crier au sacrilège, à la profanation, devant leurs tentatives, est peut-être bien aventureux, et, de même que Montaigne s'égayait à voir des gens « s'eschaulder » à donner sur son nez des « nazardes » à Plutarque ou à Sénèque, ces messieurs pourraient rire de nous entendre bâtonner, sur leurs dos, les maîtres du passé pour lesquels on professe le plus d'admiration.

Et d'abord, les mots de sacrilège et de profanation sont bien gros, car si l'anachronisme contemporain froisse en nous quelque chose, il n'est pas démontré du tout que ce soit le sentiment religieux. Non seulement les âmes ferventes excusent et admirent l'anachronisme chez les anciens préraphaélites, mais il n'est pas rare de trouver en elles un vague désir de voir refleurir ces traditions perdues. « On s'est offensé, dit M. l'abbé Hurel, d'anachronismes consistant à introduire dans une même scène, sur la terre, des saints et des saintes qui ne sont vus qu'au ciel, ou à donner pour témoins à un fait de l'histoire religieuse des personnages qu'un inter-

valle de siècles sépare de ce fait.... Nous ne saurions être fort sensibles aux scrupules de nos synchronistes à cet égard.... Cette suppression de la distance naturelle des lieux et des temps semble exprimer d'une touchante façon la grande fraternité humaine et la communion profonde de tous les membres de la famille chrétienne. *Donc il ne faut pas craindre un peu d'archaïsme dans ce sens.* » Un autre dévot d'iconographie chrétienne, M. Grimoard de Saint-Laurent, citant un vitrail de la cathédrale de Cantorbéry où le roi Henri II, nu et à genoux pour être flagellé comme pénitence du meurtre de saint Thomas, n'en porte pas moins une couronne d'or, ajoute : « Le même artiste, s'il lui avait été possible de représenter le supplice de Louis XVI, l'aurait sans doute fait monter sur l'échafaud la couronne en tête », et conclut : « Nous ne voulons pas condamner nécessairement comme anachronisme tout costume employé avec une semblable signification par delà les temps où l'on sait qu'il a été réellement en usage. »

Si l'on veut, du même coup, faire le procès des peintres qui figurent le Christ au milieu d'un auditoire en vestons et des auteurs dramatiques qui l'ont, en ces dernières années, incarné sous les traits de nos acteurs à la mode, si l'on veut dire que chez les uns et les autres l'insuccès a tenu à la même cause qui est le froissement du sentiment religieux, c'est aller un peu vite en besogne. Il est bien vrai que le Christ au théâtre a généralement déplu. Il est vrai que le Christ contemporain au *Salon* a déplu aussi, mais des effets semblables

n'appartiennent pas nécessairement à la même cause.

Ce qui a choqué les croyants, dans les drames sacrés, et non seulement les chrétiens de raison, mais aussi les chrétiens de cœur, tous ceux dont l'imagination a gardé la couleur de cette foi dont leur raison a effacé le dessin, ce n'est pas la modernité plastique de ces exhibitions : c'est la modernité des sentiments qui étaient exprimés par l'auteur. Ce n'est pas de voir la Passion transportée sur la scène, ni l'idée qu'elle est représentée par des contemporains, et la preuve en est le succès des journées d'Oberammergau où l'on voyait figurer en grand-prêtre Ananias, un cordonnier qu'on avait rencontré une heure auparavant dans la rue. C'est de reconnaître dans les saints, dans la Vierge, dans le Christ même, les contradictions et les incertitudes de ces dilettantes sceptiques et blasés qui ont lu Strauss et Schopenhauer, Tolstoï et l'histoire de Çakya-Mouni, de ces essayeurs d'émotions religieuses, de ces frôleurs d'infini, qui se désennuient du matérialisme en créant un Dieu à leur image et en lui prêtant toutes les faiblesses dont ils se sentent eux-mêmes accablés, comme Roger van der Weyden, étant lymphatique, peignait ses Christs lymphatiques.... Ce qui a choqué, c'est que le Sauveur doutât de tout, de sa mission, de sa divinité, de son père, et se montrât à nous non pas même sous les apparences d'un fou qui meurt pour son rêve, mais sous celles d'un aventurier qui s'en est fait accroire et qui voit, à la lueur grandissante de l'éternité, s'écrouler tout l'échafaudage de ses

ambitions et se creuser tout le vide de ses prophéties. C'est, en un mot, que ces auteurs, voulant peindre le martyr du Golgotha, ne se soient même pas élevés jusqu'à Savonarole et n'aient guère abouti qu'à une espèce de Larevellière-Lépeaux.

Ayant à montrer l'Homme-Dieu, ils ont varié les proportions des deux natures. Ils ont fait un homme assez grand, mais un Dieu tout petit. Peut-être l'intérêt dramatique grandit-il à mesure que le héros diminue, devient plus semblable à nous, mais on avouera que l'esprit religieux ne saurait y gagner. On comprendra que les catholiques se soient plaints qu'on leur ait changé le Christ. Ce qui les a froissés, c'est donc de voir des écrivains s'éloigner de l'esprit de l'Évangile et non de voir les mystères de la Passion se rapprocher de nous; c'est, en un mot, de reconnaître des âmes contemporaines dans le Christ et ses apôtres et non d'y apercevoir les figures de nos contemporains. Or la peinture ne représente pas les âmes, mais les visages, et l'anachronisme que nous étudions ici n'est pas un anachronisme d'idées, mais un anachronisme de traits et de vêtements.

Les adversaires de l'anachronisme répondront peut-être : soit, l'on n'a guère le droit de taxer nos peintres de sacrilège, mais on peut les condamner pour affectation. S'ils n'ont pas défiguré l'Évangile comme les auteurs dramatiques, il y a du moins en eux une afféterie prétentieuse, un dilettantisme pédant à modifier les types, les costumes des personnages évangéliques et à les revêtir d'apparences qu'ils savent contraires à la vérité. Assurément les

anciens maîtres l'ont fait, et nous ne les en trouvons que plus admirables, mais leur état d'esprit différait trop du nôtre pour que leurs erreurs naïves et touchantes puissent servir d'excuse à nos erreurs laborieuses et voulues. Les primitifs, en revêtant la Vierge et les saints de belles robes florentines toutes brochées d'or croyaient leur faire honneur. Ils les transportaient dans ce qu'il y avait pour eux de plus beau au monde : Florence avec Sainte-Marie-des-Fleurs et son campanile à l'horizon; et s'ils mettaient au Christ et à ses compagnons des costumes de leur temps, c'est que pour eux tous les temps se ressemblaient, tous les pays étaient les mêmes, et que l'Homme-Dieu avait en réalité coudoyé des seigneurs en hauts-de-chausse et en pourpoints brodés : il avait été traîné au supplice par des lansquenets ou des condottieri, comme les Pazzi. Pour ces historiographes naïfs, les pères et les aïeux portaient le même habit que les enfants; les Médicis avaient sans trop de transition succédé aux rois mages; et sur ces châteaux forts à tourelles qui leur semblaient vieux comme le monde, Ponce-Pilate avait prêté l'oreille aux chants des troubadours.

Puis, à ces époques de ferveur profonde, où « la mission des peintres était, selon les statuts de Sienne, de manifester avec la grâce de Dieu les choses miraculeuses opérées par la vertu de la sainte foi », les maîtres répandaient dans toute leur œuvre l'ardente piété qui les animait. L'anachronisme était donc au xv[e] siècle l'effet d'une ignorance enfantine et d'une religieuse candeur. Or nous

n'avons plus ni l'une ni l'autre. Lorsque l'humanité a atteint un certain âge, elle ne saurait plus jouer le rôle des enfants qu'en retombant dans l'enfance, et ce même balbutiement qui nous charme dans la bouche du petit être, à peine conscient, qui s'essaie à la vie, devient, dans la bouche d'un vieillard, lamentable et ridicule.

Voilà de fortes raisons, semble-t-il, mais elles sont peut-être plus spécieuses encore que fortes. Évidemment les primitifs n'étaient point informés comme nous sur l'ethnographie divine; sans doute ils n'avaient point lu les ouvrages de MM. Zockler, Fulda, Rohault de Fleury et de cent autres sur la Passion, ni profité des fouilles modernes en Chaldée, en Perse, en Susiane, pour leurs interprétations de l'Ancien Testament. Mais étaient-ils si naïfs qu'ils crussent plus que nous à la fidélité de leurs restitutions? Cette naïveté règne dans l'histoire de l'art à titre de gracieuse légende; cependant, si l'on arrive à l'invoquer pour transformer en qualité ce qui chez nos contemporains est un défaut, il n'est pas inutile d'examiner en quoi elle consiste au juste et jusqu'à quel point elle peut servir de passeport aux fantaisies des vieux maîtres. A lire certains enthousiastes, on se figure que les quattrocentistes et les cinquecentistes vivaient dans la contemplation religieuse comme dans une espèce de tour d'ivoire qui les isolait de toute science profane, de toute information technique. Pourtant cette contemplation n'empêchait pas Benozzo Gozzoli, « le plus chéri des élèves de l'Angelico », dont M. Rio vante les productions « exclusivement chrétiennes »

de peindre, comme un Watteau, des embarquements pour Cythère sur les coffrets de mariage, ni Van der Weyden de composer des tableaux de bains fort indécents, au dire de Facius, ni Fra Bartolommeo de dessiner ses vierges nues comme des Vénus Aphrodites avant de les transporter sur la toile.

Mais laissons là leur candeur et venons à leur naïveté. Que Ghirlandajo peignant la Visitation sur les murs de Sainte-Marie-Nouvelle ne sût pas que la scène s'était passée à Aïn-Karin, d'accord; mais croyait-il bien qu'elle avait eu lieu à Florence? Que Van der Weyden ignorât la coiffure de la Vierge au tombeau, c'est probable; mais pensait-il bien qu'elle fût exactement celle de sa femme? Gossaert était-il convaincu que la Madeleine portait sur la tête, pour venir au sépulcre, ce prodigieux *escoffion* des dames du moyen âge? Botticelli, que l'assomption s'était passée en face du monastère de Saint-Barthélemy, près de Florence? Véronèse, que le Christ avait visité Venise, et Rubens que la Hollande avait été le témoin du massacre des Innocents? Et tous ceux qui se sont représentés eux-mêmes, sous leur costume habituel, assistant à une des scènes de l'Évangile, avec leurs parents et leurs amis, croyaient-ils réellement y avoir pris part? Quand vous êtes au Palais Riccardi, à Florence, et que le gardien fait manœuvrer l'écran réflecteur qui projette la lumière de la fenêtre sur l'admirable *Adoration des Mages* de Benozzo Gozzoli, quels sont les personnages qui apparaissent à vos yeux, chevauchant vers Bethléem? — Ce sont les Médicis, Cosme, le Père de la

patrie, à côté de Laurent le Magnifique, Pierre de Médicis à côté du cardinal Salviati, puis plus loin l'empereur Paléologue, et enfin, dans la foule, le peintre lui-même. Et quand de là vous allez à Pise et que vous errez dans ce Campo-Santo silencieux où l'on est si bien, selon Taine, « pour rêver aux grands hommes et à la chose publique », qui voyez-vous sur les murs, dans la grande fresque de la Tour de Babel? — Encore les Médicis. Benozzo Gozzoli croyait-il donc que les Médicis avaient vu dans le cours de leur glorieuse existence la nuit de Babel et l'aube de Bethléem?

Et quand vous promenant dans notre Panthéon, à Paris, vous reconnaissez dans les catéchumènes qui assistent au *Triomphe de Clovis* les figures bien connues de MM. Clemenceau et Coquelin, pensez-vous qu'il y ait moins de naïveté chez M. Blanc que chez Benozzo Gozzoli et que l'anachronisme n'ait pas été commis avec la même préméditation par tous les deux?

A trop insister sur la naïveté des primitifs, on s'expose à ne démontrer que la sienne propre. Il est trop évident, et c'est un *truism* à répéter, qu'en donnant à leurs personnages de la Bible ou de l'Évangile exactement le même costume qu'ils portaient eux-mêmes, les anciens anachronistes savaient qu'ils n'étaient point exacts. Encore s'ils avaient cherché à reproduire les modes anciennes de leurs pères ou de leurs aïeux! Mais c'étaient très souvent les modes du jour, la dernière *fashion* dont ils habillaient les apôtres et les disciples de Jésus-Christ. Dans *l'Adoration des Mages* de Van der Weyden à

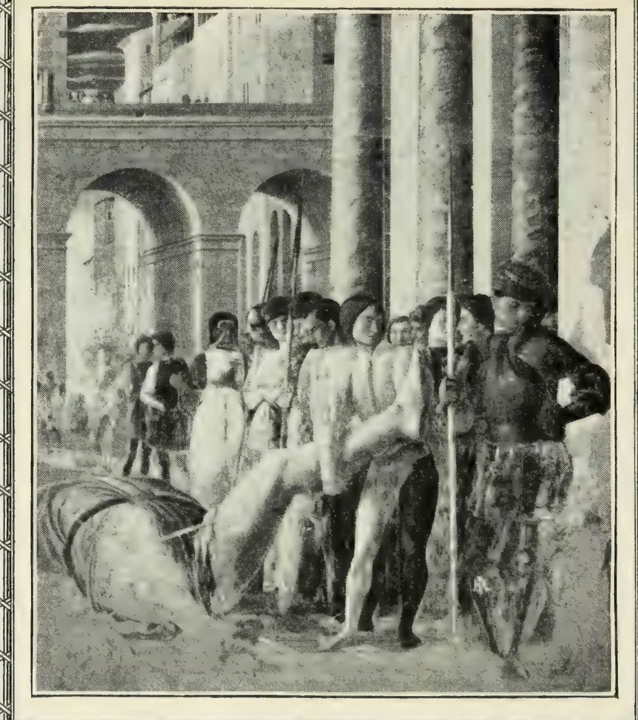
Munich, les assistants portent des souliers à la poulaine et à patins; dans le triptyque de la Résurrection, un des archers porte des pantalons à pieds, ce qui date tout autant dans le moyen âge que, dans notre histoire moderne, la culotte courte ou la coiffure en catogan. Le fait est tellement connu que les historiens d'art, pour fixer la date d'un tableau, invoquent souvent la mode précise dont le peintre a paré ses personnages sacrés.

Mais si les anciens se savaient dans l'erreur, dira-t-on, du moins ignoraient-ils quelle était la vérité. Dans la nuit des temps, ils ne pouvaient rien distinguer de précis, et, sans avoir une foi bien grande dans la fidélité de leur restitution, peut-être eussent-ils été fort empêchés d'en imaginer une autre, en sorte que leur naïveté reposait sur leur impuissance. Ils voyaient que ce qu'ils faisaient n'était pas rigoureusement exact, mais ils ne voyaient pas que ce fût nécessairement faux, comme le voient les anachronistes de nos jours. Eh bien, même réduite à ces proportions, l'ingénuité des anciens nous paraît encore très contestable. Tant qu'on se trouve en présence de primitifs qui n'ont jamais observé la couleur locale dans leurs œuvres et qui n'en ont trouvé aucun modèle dans celles de leurs devanciers, on peut croire à leur naïveté et proclamer qu'ils ignoraient les anachronismes dont ils se rendaient coupables. Mais si, d'aventure, on trouve chez les successeurs et les élèves d'un peintre assez bien renseigné certains anachronismes que celui-ci n'avait pas commis; mieux encore, si le même artiste, après avoir fait preuve de connaissances archéolo-

giques assez approfondies dans une œuvre, les abandonne dans une autre pour se jeter dans l'anachronisme le plus éclatant, tout l'échafaudage des distinctions fondées sur la naïveté des anciens croule aussitôt.

Or ils sont nombreux les maîtres qui, après avoir très exactement observé la couleur locale de l'Évangile sur tel ou tel point, l'ont délibérément négligée et systématiquement proscrite de leurs grandes compositions. A qui fera-t-on croire que Rembrandt donnait par ignorance des physionomies hollandaises à son Christ et à ses apôtres, lui qui nous a laissé, dans ses eaux-fortes intitulées *la Synagogue*, des types israélites si curieusement observés et si fidèlement rendus? Rubens n'a-t-il pas étudié avec le plus grand soin et un bonheur d'expression que nos plus habiles ethnographes ne surpasseront pas, des types de noirs Éthiopiens et cela l'a-t-il empêché de mettre souvent des Européens dans ses scènes d'Orient? En ce qui touche l'archéologie, ses lettres à M. de Peiresc, bourrées d'observations érudites, ne prouvent-elles pas qu'il avait poussé très avant la connaissance de l'antiquité? En a-t-il moins bardé de fer, comme des condottieri, les soldats qui massacrent les innocents, et habillé les mères israélites comme des Anversoises? Gossaërt, qui fit des Juifs si parfaitement allemands sur les murailles de l'hôtel de ville de Nordlingen, n'aurait-il pas vu les têtes si expressives que son maître Dürer a données aux Juifs, notamment dans sa *Sépulture*? Pareillement, Schulein qui peignit des visages teutons dans son *Joa-*





RECHERCHE DE COULEUR LOCALE ET ANACHRONISME VOULU, PAR MANTEGNA.

Fragment peint d'abord, *Fragment peint ensuite.*

chim et sainte Anne à la Porte d'or n'avait-il pas des israélites en grand nombre, à Ulm, autour de lui pour lui servir de modèles à une époque où, chassés d'Espagne et même de France, les Juifs refluaient en Allemagne? Le Poussin ne savait-il pas qu'il y avait des chameaux dans la suite d'Eliezer? Il n'a eu garde d'en mettre cependant et Le Brun l'en félicite, car « ces objets bizarres, dit-il, pourraient débaucher l'œil du spectateur ».

L'exemple de Mantegna est encore plus topique. Si vous regardez son histoire de saint Christophe peinte sur les murs de l'église des frères Eremitani, à Padoue, vous remarquez des soldats romains habillés à la façon des gardes du xve siècle et une série de spectatrices coiffées du bonnet à double corne qu'on retrouve dans les miniatures de 1450 à 1460; vous serez tenté de croire que l'artiste ne savait rien du costume romain et d'admirer, en cet anachronisme, la naïveté de cet âge d'or. Mais lorsque vous apercevez, à côté, l'histoire de saint Jacques le Majeur devant Hérode Agrippa, du même Mantegna, où se révèle dans les monuments et les costumes une connaissance relativement très approfondie de l'archéologie latine, vous êtes étonné. Mais quand dans cet étonnement, vous apprenez, par les documents les plus précis, que *les fresques où règne l'anachronisme ont été peintes après celles où domine la couleur locale*, vous êtes bien obligé d'avouer que si Mantegna fit de l'anachronisme dans les dernières, c'est bien parce qu'il le voulut et non parce qu'il ne sut pas comment l'éviter. En effet, si cet ami de l'archéologue Félice Féliciano abandonna la restitution

archéologique pour l'anachronisme, c'est de propos délibéré, sur les conseils du Squarcione qui lui dit à peu près ceci : « Laisse là ta science froide et tourne-toi vers la vie! »

Et quand Véronèse, venu après Raphaël, après Léonard, après tous ceux qui avaient établi les *canons* du costume religieux, déploie toute sa science des modes vénitiennes et entoure le Christ des *gentildonne* de son temps, il faut bien, malgré qu'on en ait, s'avouer à soi-même que si l'anachronisme ne choque pas, ce n'est pas la naïveté de l'artiste qui le couvre de son voile protecteur! Et si l'on nous disait qu'à la vérité ces grands maîtres savaient à quoi s'en tenir sur leurs fantaisies anachroniques, mais que la foule moins instruite et plus crédule ne le savait guère et n'en était donc pas blessée, nous répondrions que les sentiments de ces foules nous importent peu. Comment nous autres, sommes-nous choqués par les anachronismes de MM. de Uhde, Blanche, Lhermitte et Béraud, tandis que nous ne le sommes point par ceux des Rubens, des Rembrandt et des Véronèse? — telle est la question.

D'ailleurs on se tromperait fort si l'on s'imaginait que tous les croyants acceptaient aussi facilement que nous les acceptons aujourd'hui les anachronismes des anciens maîtres. Savonarole tonnait déjà en pleine chaire de Sainte-Marie-des-Fleurs contre les peintres qui habillaient la Vierge de brocarts, de soies florentines et la couvraient de bijoux et de pierreries, disant qu'ils savaient parfaitement qu'elle n'avait jamais été ainsi et qu'ils en faisaient de propos délibéré, *una meretrice*. Et un siècle plus

tard, le Saint-Office de Venise citait Véronèse pardevant son tribunal et lui demandait pourquoi il s'obstinait à mettre des hallebardiers allemands dans la *Cène* de Jésus-Christ, pourquoi il y introduisait un bouffon, le perroquet au poing, et toutes sortes d'autres anachronismes semblables. Véronèse n'excipait nullement, comme on l'eût fait volontiers aujourd'hui pour lui, de sa naïveté. Et, les juges de l'Inquisition le pressant de leurs questions, le grand artiste finit par dire : « Je crois qu'à parler vrai, il n'y eut ce jour-là à cette Cène que le Christ et ses apôtres, mais lorsque, dans un tableau, il me reste un peu d'espace, je l'orne de figures d'invention. »

Voilà qui est net. Aussi bien qu'un artiste de la place Pigalle ou de l'avenue de Villiers, Véronèse savait qu'il n'y eut jamais de lansquenets allemands à la Cène du Christ. Il savait que ses toiles étaient peuplées d'anachronismes, et, loin de s'en repentir, il en prodiguait toutes les fois qu'il le pouvait. On ne peut donc invoquer une évolution dans les sentiments; pour expliquer que ses anachronismes ne nous choquent pas, quand des anachronismes semblables nous choquent chez nos peintres contemporains. Comme il n'y a pas plus de naïveté chez l'un que chez les autres, il faut donc qu'il y ait une autre raison pour laquelle les hommes en redigote qui entourent le Christ de MM. de Uhde ou Béraud nous déplaisent, et ceux en robe vénitienne qui entourent le Christ de Véronèse excitent notre admiration.

CHAPITRE III

Pourquoi les anachronismes modernes nous choquent.

Il reste, en effet, après avoir considéré la modernité de l'Évangile aux points de vue rationnel et religieux, à l'envisager sous son aspect pittoresque, c'est-à-dire non plus avec notre entendement, mais, avec nos yeux, en nous souvenant qu'il n'y a pas seulement pour juger des œuvres d'art une cervelle raisonnante, ni même une âme impressionnable, mais encore un certain sens du beau et du laid, que Töpffer appelait « le sixième sens », et qui a bien aussi son importance. Or cet instinct, appelé à se prononcer sur le costume contemporain dans les scènes de l'Évangile, a bientôt fait de le condamner, non parce qu'il est anachronique, mais tout simplement parce qu'il est laid. C'est ce sens qui est blessé devant les redingotes, et les gilets à transparents des Pharisiens ; c'est lui qui souffre, qui crie, devant le dressoir bourgeois de l'auberge d'Emmaüs ; et ce que nous prenons pour la protestation de nos scrupules archéologiques ou de notre sentiment

religieux est surtout, au fond, la révolte de notre goût.

Il nous répugne de voir les figures grandioses, presque fabuleuses des apôtres, des « pêcheurs d'hommes », emprisonnées dans des habits de coupes géométriques, aux plis disciplinés, aux couleurs plates, de sentir leurs gestes souverains masqués, contrefaits, dénaturés par les tournures incommutables du vêtement ajusté, de ne plus retrouver dans leurs apparences plastiques la mâle grandeur et la forte simplicité que l'Évangile révèle dans leur caractère. Cette répugnance, nous ne la ressentions pas tout à l'heure devant la longue tunique de brocart de soie blanche que Benedetto Caliari a revêtue pour venir aux noces de Cana, ni devant l'admirable robe de soie cramoisie dont s'enveloppe Titien jouant de la contrebasse pour récréer Jésus de Nazareth. Ici, la somptueuse harmonie des lignes cadrait avec la majesté du sujet. Même aujourd'hui, revêtez les auditeurs du Christ avec des costumes contemporains, mais magnifiques, et vous verrez que l'anachronisme ne déplaira plus tant. Il y a au Musée de Lyon un très beau *Mai* de Le Brun : c'est le Christ qui ressuscite, et au-dessous de lui, saint Louis qui lui présente humblement son successeur Louis XIV. Cela n'a point paru très extraordinaire aux beaux esprits de Versailles, et encore de nos jours, nos yeux s'accoutument à ces vêtements de cour, à ces pourpres et à ces hermines humiliées sous les pieds du Nazaréen, nu comme un esclave. C'est que leurs plis riches et noblement ordonnancés satisfont notre goût de la

beauté. Concevrait-on la même scène jouée par deux chefs d'États contemporains, en habits noirs, dialoguant avec le Dieu qui sort de son tombeau? Non, n'est-ce pas! Et pourquoi tel homme d'État qui consacra sa vie à soutenir les doctrines évangéliques, ne ferait-il pas figure sur un tableau de sainteté aussi bien que Louis XIV? Parce qu'il serait en habit noir, tout simplement.

La contre-épreuve est facile à faire. Au lieu de choisir notre personnage contemporain parmi les hommes portant des vêtements inesthétiques, prenons-le parmi ceux que revêt un costume pompeux et largement décoratif, comme celui des cardinaux, par exemple, la scène devient tout de suite plus acceptable. Ne peut-on pas supposer un artiste peignant pour la cathédrale de Carthage une fresque où l'on verrait le cardinal qui la fonda présentant ses Pères Blancs au Christ ressuscité? Pour contemporains que seraient ces personnages, la scène deviendrait-elle déplaisante, ou choquante, en soi? En aucune façon. Pourquoi? Parce que ces personnages font profession de piété? Sans doute, mais surtout parce qu'ils portent un costume esthétique. Parce qu'ils exaltent notre sentiment du Bien? Assurément, mais encore plus parce qu'ils ne froissent pas notre sentiment du Beau.

« Il n'y a point de tableau de grand maître, a dit l'auteur des *Salons*, qu'on ne dégradât en habillant les personnages, en les coiffant à la française, quelque bien peint, quelque bien composé qu'il fût d'ailleurs. On dirait que de grands événements, de grandes actions ne soient points faits pour un

peuple aussi bizarrement vêtu ; et que les hommes dont l'habit est si guinguet ne puissent avoir de grands intérêts à démêler : il ne fait bien qu'aux marionnettes. » Ce que Diderot pensait du costume de son temps, sans doute plus frivole, mais plus varié d'ailleurs et plus coloré, nous le dirons du nôtre, cette enveloppe égalitaire qui unifie non seulement les conditions sociales, mais encore les charpentes humaines, recouvre toutes les difformités, masque toutes les malfaçons et loge dans le même paletot, non seulement le chef de l'État et son dernier commis, mais encore l'Apollon du Belvédère et Triboulet.

Ce n'est pas que notre costume soit laid parce qu'il est uni : le peplum des Grecs l'est bien davantage : ni parce qu'il est noir; quels magnifiques effets Van Dyck et Rembrandt n'ont-ils pas tirés des noirs ! mais parce que ses formes géométriques, tantôt étriquées, tantôt redondantes, loin de rendre fidèlements les renflements des bras, les saillies des hanches, les courbes du col, les attaches des poignets, les méplats du torse, y substituent la conception rigide et artificielle des tailleurs. Or, s'il est une vérité acquise en esthétique, c'est que le vêtement doit suivre la forme qu'il recouvre, l'envelopper sans la cacher, et l'orner sans la travestir, — comme le style fait l'idée. L'opinion de M. Sully-Prudhomme qu'une machine est esthétiquement belle en tant qu'expressive ou représentative de ses moteurs est encore plus juste appliquée au costume qui doit être représentatif du corps humain. Cela saute aux yeux, lorsqu'on parcourt quelque collec-

tion de costumes historiques ou tout simplement de vieilles gravures de modes. Le juste-au-corps, le pourpoint sied mieux que la redingote où flottent des basques multiples et que l'habit aux inexplicables élytres; la culotte courte mieux que le pantalon qui prête à la jambe le même volume de la cheville jusqu'au genou. La chaussure qui suit exactement la forme du pied est de meilleur goût que la poulaine ou la spatule. Un bras d'amazone est plus gracieux que celui d'une manche à gigot qui semble inventée pour recouvrir une énorme tumeur. « L'habit de nature, dit très bien Diderot, c'est la peau ; plus on s'éloigne de ce vêtement, plus on pèche contre le goût. »

La draperie flottante, la toge des anciens ne déroge pas à cette règle ; elle la confirme, au contraire, car, plus qu'aucun autre vêtement, elle révèle le corps humain. Les plis traduisent le corps qui est sous la draperie, comme les rides et les jeux de physionomie traduisent l'âme. Qu'une jeune fille prenne ce que les Grecs appelaient l'*anabole hémidiploïdion*, c'est-à-dire une longue pièce de tissu souple, carrée, et qu'elle se l'attache aux épaules : aussitôt la draperie reproduit les formes qu'elle recouvre, creusant mille plis harmonieux, et ainsi le vêtement, au lieu d'être décrété d'avance par la main d'un couturier, se trouve être le calque du dessin divin. Cela est si vrai qu'on ne peut considérer la tunique ou le manteau comme de beaux vêtements que s'ils sont souples, c'est-à-dire si leurs plis sont assez fréquents pour exprimer les plus légères saillies, les moindres changements d'atti-

tude et faire sentir le nu : telles les tuniques des canéphores cheminant sur le Parthénon ; une chape massive recouvrant d'une forme sommaire, mais inflexible, tout le corps humain, est d'un fâcheux effet, tandis que la calyptre de tissu léger qui moule les Tanagréennes s'éventant avec leur flabellum offre des lignes d'une rare beauté.

Il semble donc que, si le vêtement n'est pas façonné d'avance selon le nu, il doit être souple et amorphe, afin de se modeler sur le personnage qu'il recouvre. Or notre vêtement moderne s'éloigne de ces deux conditions autant qu'il est possible. Il a sa forme propre, immuable, et tandis que toute la défroque d'un Grec du temps de Phidias, posée sur une chaise, ne donne l'idée d'aucun être organisé, la défroque d'un homme de nos jours constitue à elle seule un bonhomme avec ses bras, ses jambes, et, au bout d'une perche, peut faire illusion aux petits oiseaux. Seulement la pièce de tissu carrée ou oblongue, mise sur un être humain, se modèlera sur lui, deviendra un homme, tandis que l'habit restera *un bonhomme*, quel que soit l'Antinoüs qui entre dedans.

Ces principes rappelés, il va de soi que les bonshommes font peut-être leur office dans une scène de genre, une anecdote peinte, un coin de la vie terre à terre spirituellement saisi, mais qu'ils ne se peuvent supporter dans une grande page d'histoire, de symbole, où l'ampleur des pensées demande l'ampleur des lignes, et la noblesse des sentiments le style des attitudes. Les artistes enthousiastes de 93 l'avaient bien senti, eux qui réclamaient un change-

ment radical du costume moderne, afin de pouvoir exprimer noblement « l'héroïsme de nos guerriers et les fastes sublimes de la Révolution » ; eux qui se plaignaient de « l'ingratitude d'un costume qui fait gémir la toile et repousse le ciseau ». Ces jacobins qui voulaient décréter l'esthétique, comme ils décrétaient la victoire, avaient raison, et, en termes moins pompeux, nous dirons la même chose. Sans doute il peut germer de grandes pensées sous la coiffe d'un chapeau haut de forme, et battre un noble cœur sous le plastron glacé, mais l'œil qui n'aperçoit pas la pensée voit le cylindre et, sans sonder le cœur, contemple la double rangée de boutons! Et cette impression des yeux est si forte qu'elle traîne à sa suite toutes les autres.

Il n'en est point de même au théâtre, et l'adage *ut pictura poesis* n'a que faire ici. Au théâtre, le personnage d'un être difforme, d'un fou, d'un bouffon, peut, à de certains moments, nous soulever d'admiration, parce que, si l'on voit le personnage, on l'entend aussi, et que l'impression reçue par l'oreille combat celle qu'ont reçue les yeux. En lisant un poème, nous oublions encore plus aisément la difformité plastique, car nos impressions sont successives, et la plus récente provoquée par la sublimité des sentiments efface ou atténue la précédente faite du dégoût de l'aspect physique. Mais dans un tableau, dans une statue, le personnage ne parle pas, ou, s'il parle, ce n'est que par la langue des lignes et des couleurs, et ce sont nos yeux qui l'entendent. Quoi d'étonnant, dès lors, si pour traduire les idées élevées, les sentiments profonds

que doivent inspirer les figures de l'Évangile, il faut écarter les tournures vicieuses, les termes impropres, c'est-à-dire les formes disgracieuses, les lignes déplaisantes du vêtement contemporain?

Et ici, nous devons nous garder de confondre ce qui est simplement laid avec les formes dont nous parlons et que nous appellerons, si l'on veut bien, « inesthétiques ». Une figure de buveur bourgeonnée est laide; elle n'est pas inesthétique. Un frac de chez le bon faiseur est inesthétique; il n'est pas laid. Vous dites : Mon bel habit. Or si l'art peut transformer le laid, le faire rire, chanter, pleurer, le dramatiser, le poétiser, il ne peut rien sur l'inesthétique. Voici un feutre informe, tout pelé par l'usure, tout noirci par la pluie, tout roussi par le soleil, avec une plume jadis étincelante qui penche tristement. Il est laid. Vous ne voudrez pas le porter par les rues; donnez-le à Téniers, à Murillo; il en fait une loque resplendissante sur l'oreille d'un de ses magots ou de ses mendiants. Mais ne vous hâtez pas de crier que l'art est un grand magicien et qu'il peut toujours, comme semble le dire Pascal, attirer notre admiration par les images de choses dont nous n'admirons pas les originaux. Faites plutôt la même expérience avec le cylindre correct, sorti de chez le chapelier à la mode, et qui est beau pour un cylindre : posez-le sur cette table. Maintenant, appelez tels artistes que vous voudrez : les réalistes, les impressionnistes, les naturistes, les caractéristes, les pointillistes et les rose-croix; priez-les de faire quelque chose de ce couvre-chef, en peinture,

sculpture, pastel, gravure en taille-douce ou galvanoplastie : il ne feront rien qui vaille. C'est qu'au rebours du vieux feutre qui n'était que laid, le tuyau de poêle est inesthétique.

Faute d'observer cette distinction, l'on commet parfois d'étranges abus de raisonnement. De ce que tel grand artiste a fait un chef-d'œuvre d'un modèle déplaisant, — et le plus souvent ce modèle n'était déplaisant qu'aux regards inattentifs de la foule, — on conclut que le sentiment, la vision personnelle est tout dans l'art plastique, et l'objet rien ou peu de chose. On proclame l'égalité de tous les thèmes et de tous les sujets, de toutes les formes et de tous les traits devant l'artiste. On traite légèrement les règles de l'ancienne composition, du balancement des lignes, les *canons* de la beauté, et persuadé

> Qu'il n'est pas de serpent ni de monstre odieux
> Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux,

on en déduit que, seule, une pusillanimité routinière a empêché nos maîtres d'aborder les scènes vivantes fournies par la science ou l'industrialisme modernes avec leur milieu nouveau, leur attirail utilitaire, c'est-à-dire des vues de locomotives et de marteaux-pilons, des réunions d'habits noirs ou de paletots, des laboratoires de chimistes ou d'électriciens. Par de beaux syllogismes ordonnés, des littérateurs expliquent à nos peintres que l'art doit, pour conserver son influence et son prestige, pour toucher aux *mortalia corda* de l'homme contemporain, s'attacher aux manifestations de la vie moderne

dans toutes ses caractérisques, et que rien d'humain ne doit lui être étranger. Les Renaissants furent grands parce qu'ils peignirent leur temps : peignons donc le nôtre, disent-ils : Nous serons grands! D'ailleurs, ajoutent-ils, l'époque plastique de la peinture est passée, et la simple représentation des belles formes ne peut plus demeurer l'idéal d'une société intellectuelle et psychologique avant tout. Comme la machine est le signe de notre activité intellectuelle, et le vêtement utilitaire la caractéristique d'une génération plus avide de résultats que curieuse d'attitudes, il s'ensuit qu'il n'y a aucune raison pour ne pas leur donner la place des anciens quadriges et des vieilles simarres.

En effet, il n'y a aucune raison pour un philosophe. Mais s'il est au monde quelque chose qui a des raisons, que la raison ne connaît guère, c'est le goût! Quelque chose l'impressionne plus que tous les syllogismes du monde, c'est la laideur des scènes contemporaines qui encombrent nos expositions. Les peintres qui ont écouté les théories sociologiques de nos écrivains et naïvement sacrifié leur sens inné du Beau à l'ambition de traduire fidèlement les aspirations utilitaires de leur temps, ont misérablement échoué. Voici vingt-cinq ans que l'épreuve se poursuit et toutes ces vues de gares de chemins de fer, de réceptions officielles ou de manifestations populaires, de solennités électorales ou scolaires, de cliniques de chirurgiens ou d'hypnotiseurs, d'usines et de chantiers, promues à la dignité de grandes pages de style ou d'histoire, ont excité fort peu d'enthousiasme, bien qu'assurément elles tra-

duisissent nos préoccupations actuelles mieux que le *Serment des Horaces* ou que *l'Entrée des Croisés à Constantinople.* On a pu ainsi constater que l' « intellectualité », la suggestivité même des sujets ne sont pas tout dans une œuvre d'art, et que la beauté des figures et des costumes compte bien aussi pour quelque chose. On commence à ne plus rire autant des sculpteurs qui donnaient une toge à Napoléon ou un manteau de roulier à Lamartine, depuis qu'on voit flotter sur les boulevards les redingotes en bronze vert des grands hommes que leur mauvaise étoile fit naître à une époque de réalisme. On excuse les allégories des classiques : la Science, l'Industrie, représentées par de belles femmes aux attitudes conventionnelles, lorsqu'on regarde ces machines bizarres et compliquées qu'on a hissées avec leurs inventeurs sur des piédestaux. Devant toutes ces apothéoses scientifiques ou industrielles, on perçoit vaguement qu'il ne suffit pas à une bobine électrique d'être le nœud du progrès moderne pour devenir un agréable sujet de contemplation, et que, si la locomotive porte un monde nouveau dans ses flancs et éveille pour le moins autant de suggestions que le cheval de Phidias, cependant une frise de locomotives courrait risque de plaire infiniment moins que la cavalcade des Panathénées! On comprend enfin que, si le Christ en redingote n'est ni moins religieux, ni moins rationnel que le Christ en pallium ou en simarre, il y a beaucoup de chances pour que l'on fasse du premier une figure esthétiquement moins belle que du second.

Au lieu de tant philosopher, dirions-nous volontiers aux artistes, regardez avec vos yeux et jugez selon votre goût de ce qui est beau et de ce qui est laid, de « ce qui fait bien » et de « ce qui fait mal ». Ne vous préoccupez pas de faire un Christ pour les socialistes, ni un Christ pour les néo-chrétiens, ni un Christ pour les analystes de l'âme moderne. Faites un Christ pour les amoureux de la beauté : c'est le seul qui soit sûr d'être adoré. Ne songez pas trop à ce qu'ont pu penser les Primitifs au fond de leurs cloîtres, ou les Renaissants dans leurs *cortile*; ne cherchez pas à ressusciter les « états d'âme » de Masaccio ou de Lippi, ni à hausser vos figures à la psychologie des leurs. Tous ces grands mots cachent des pièges. Songez à faire une œuvre plastiquement belle. Et alors sur la question qui vient de nous occuper, votre verdict n'est pas douteux. Qui que vous soyez, étant artistes, vous jugerez que la tunique et le pallium du Christ, c'est le beau, que le vêtement moderne c'est le laid, et votre bon sens aura triomphé — sans phrases — d'une gageure ou d'un malentendu.

Le centurion de l'Évangile ne voulait pas que le Christ entrât dans sa maison. « Dites seulement une parole, et mon serviteur sera guéri! » Hélas! nous ne savons trop le mot miraculeux et divin qui guérirait la maison moderne du mauvais goût qui depuis longtemps l'a envahie, ni le vêtement des préoccupations égalitaires qui l'enlaidissent. Mais, du moins, n'y faisons pas entrer le Christ ni aucune des grandes figures qui ont laissé parmi les hommes un souvenir de beauté. Attendons d'avoir une archi-

tecture sobre et grande, un vêtement esthétique, une vie calme et noble. Avant de figurer l'Homme-Dieu comme un contemporain et un compatriote, attendons que les hommes soient devenus semblables à des dieux.

QUATRIÈME PARTIE

LES PORTRAITS D'ENFANTS

LES PORTRAITS D'ENFANTS

Il n'est pas de sujet d'art plus attirant que le portrait d'un enfant. Quand il s'en trouve un, dans une exposition de peinture, tout le monde s'arrête : les artistes pour voir si le peintre a su saisir la coloration fraîche, sans la faner; les autres, pour songer au temps lointain où ils ressemblaient à ce petit être gracieux et joufflu. Les mères, surtout, ralentissent le pas. Elles comparent la santé, l'air d'intelligence et la beauté de l'effigie peinte qui est devant leurs yeux avec l'effigie aimée qu'elles portent dans leur cœur.

C'est naturel. Un portrait d'enfant, si fier, si insolent même qu'il puisse être, ne porte ombrage à personne. Devant l'image d'un homme considérable, chef d'État, ministre, magistrat ou grand financier, l'admiration qu'on a pour la peinture peut être troublée par l'antipathie qu'on nourrit contre le modèle. Mais « quand l'enfant paraît » dans un cadre d'or, comme il n'a encore fait de mal à personne, tout le monde l'admire, sans arrière-pensée.

Ensuite il n'est jamais laid, car il est bien rare qu'on fasse peindre un enfant, comme un homme se fait peindre, à cause de sa haute position dans le

monde. Si l'enfant n'est pas gracieux, les parents n'ont même pas l'idée de consacrer une grosse somme d'argent à le découvrir *urbi et orbi*. Quand un maître fait le portrait d'un homme, c'est à cause de sa puissance : quand il fait celui d'un enfant, c'est à cause de sa beauté.

Enfin, l'enfant a le charme de ce qui est éphémère. Que reste-t-il chez l'homme des traits doux, flous, indécis et mouvants du premier âge? Rien. Il est généralement impossible de reconnaître un homme de trente ans dans un portrait, même très ressemblant, peint pendant l'enfance. Il semble que ce soit un autre être, mort tout jeune, et à qui l'homme survit. Toute mère, en regardant ses enfants qui ont grandi, pleure secrètement les frais sourires, les yeux naïfs, les boucles blondes, à jamais disparus.

Ainsi les portraits d'enfants ne sont pas du tout des portraits de « petits d'hommes », mais des témoignages sur une race étrange qui se renouvelle incessamment parmi nous. Quel rôle joue cette race et que serait le monde sans elle? Il ne s'agit pas ici, de cette question : Que *deviendrait* le monde? Mais de celle-ci : Que *serait-il*? C'est-à-dire : Que seraient les hommes? Que serait la vie? Quels charmes y manqueraient et aussi quels soucis, quelles inquiétudes si le monde était sans enfants?

Les poètes semblent en avoir eu parfois l'épouvante... « Le peu de Paradis que nous apercevons encore sur la terre, dit Amiel, est dû à la présence des enfants »; et le poète hindou : « A mesure qu'ils paraissent, ils attirent vers eux notre âme

endurcie, comme une baguette d'aimant attire une masse de fer. »

C'est, qu'en effet, ce petit peuple remplit, parmi le peuple des hommes, une fonction solennelle et singulière. Arbitres des destinées familiales, images sans cesse présentes d'un avenir inconnu, moteurs de l'effort et récompenses de la peine, voix du lendemain parlant au jour qui s'écoule du jour qui va éclore, premiers éducateurs du jeune père en l'art complexe de la prévoyance et du gouvernement, premiers idéals de ses calmes tendresses, raisons de construire, de planter, d'espérer et de maintenir, — tel est le rôle de ces petits êtres vis-à-vis de nous. Cela, les philosophes pourraient nous le dire.

Mais ce qu'elle est en elle-même, cette race, seul l'artiste nous le dira.

Dans la vie, nous n'apercevons l'enfant que comme un homme futur, excepté peut-être les mères qui le considèrent uniquement comme un enfant, destiné à rester toute sa vie tel. L'artiste, lui, nous représente l'enfant non pas du tout comme un homme en formation, mais comme un être parfait. Il l'étudie non pour savoir ce qu'il sera, mais pour savoir ce qu'il est — non pour l'imaginer plus âgé, mais pour le représenter à son âge même et comme s'il ne devait jamais en changer. Par là, le peintre est le véritable historiographe de l'Enfant.

Jusqu'à ces derniers temps, où l'on s'est avisé de l'étudier en lui-même, pour lui-même, et sans aucune préoccupation de l'homme futur, mais bien plutôt avec celle de l'homme originel, l'écrivain ne le considérait qu'en raison de ce qu'il était appelé à devenir.

Dans les célèbres personnages, le biographe racon tant l'enfance pensait à la vie qui l'avait suivie. Les enfants qui figurent dans les drames ou les poèmes étaient bien plutôt des pierres de touche destinées à mieux éprouver les sentiments des parents que des sujets d'observation spécifique, et la peur d'Astyanax, ou la finesse du petit duc d'York bien plus révélatrices du sentiment d'Hector ou de l'hypocrisie de Glocester que de l'âme même de l'enfant troyen ou de l'enfant d'Édouard. Le pédagogue lui aussi ne s'occupe de l'enfant qu'en vue de l'homme qu'il doit être : il ne l'observe que pour le réformer. Ainsi dans toutes leurs œuvres, les écrivains nous donnent un portrait du premier âge déjà tout assombri des préoccupations de l'âge mûr.

Le peintre, lui, n'a pas ces préoccupations. Il peint l'enfant tel qu'il est, sans une seule touche qui préjuge de l'avenir. Il arrête son examen au moment précis où il pose son pinceau sur la toile, heureux de saisir, dans le petit être, ce qui reste encore de cette grâce céleste que l'âge n'a pas eu le temps d'effacer. L'historien, l'auteur dramatique, le pédagogue, y voient déjà un homme : le peintre y voit encore un ange.

Naturellement il ne le voit pas à tous les âges, mais seulement dans cet être encore indéterminé, gracieux, bizarre, bruyant, pour lequel on a inventé les mots *Infans* et *Child*, et qui n'a pas atteint ce qu'on appelle « l'âge ingrat ». A l'âge ingrat, les peintres religieux n'ont presque jamais osé représenter le Christ. A l'heure où le modèle cesse d'être un enfant pour devenir un adolescent, il n'offre plus

d'intérêt ni pour le peintre ni pour le philosophe; il n'est plus un original, mais seulement une copie : la copie maladroite de l'homme fait. Et cette heure se lit non pas à la taille, non pas à l'anatomie, non pas au costume, non pas aux gestes de ces petits personnages, mais à leurs yeux.

Ces yeux sont comme des miroirs de métal tout neufs : le monde s'y reflète avec tous ses détails, ses eaux, ses insectes, ses fleurs, ses nuages, ses objets brillants, ses géants méchants et bons, ses infamies, pêle-mêle, miroirs clairs où tout se mire, jusqu'aux bords extrêmes de la circonférence réfléchissante, sans rien y troubler. Ainsi, l'eau pure d'un lac reflète, sans être troublée, des montagnes accidentées, des forêts terrifiantes, des catastrophes de nuages, des rochers penchés sur ses bords. Plus tard, avec l'âge, le miroir s'use, s'éraille, se rembrunit. Des choses passent devant lui qui ne s'y reflètent plus qu'à demi. Un jour vient où l'esprit fatigué ne reflète plus rien.

Pendant qu'il en est temps encore, observons ce petit être. Observons-le dans les images que les maîtres nous en ont laissées. Rappelons-nous l'Exposition des *Fair Children* de Londres et celle des *Portraits d'enfants* du quai Malaquais en 1897 et du Petit Palais en 1901, où triomphaient MM. J. Blanche, Geoffroy, Puech, Boutet de Monvel, et aussi les Infantes de Velasquez dans divers musées d'Europe et les mendiants de Murillo, à la Pinacothèque de Munich, et les joueurs de dés à la Dulwich Gallery, les bébés fils de lords de Reynolds, les enfants de Charles Ier, à Turin et à Windsor, les Van Dyck du

Musée de Dresde, les gamins de Marie Baschkirtseff, et les Holbein de Windsor, les Lawrence, les Franz Hals, les Drouais, les Greuze. Ne négligeons pas de feuilleter les humbles feuilles jaunies de Gavarni et jusqu'aux albums de Kate Greenaway et de Mlle Rasponi. Nous rassemblerons ainsi d'abord l'image de ce que fut, à diverses époques, cet être si changeant. — L'enfant? non pas : l'homme.... En regardant le portrait de l'enfant, nous saisirons peut-être l'intention du père qui le posa et du peintre qui le peignit. En voyant changer son image, dans ce miroir que nous en présente l'Art, nous distinguerons peut-être comment ont changé son éducation et sa vie.

Ensuite, quand nous approcherons des images où véritablement s'est reflétée l'Enfance avec toutes ses caractéristiques, nous chercherons quelles sont ces caractéristiques, et quelle est leur beauté.

Enfin, si nous croyons en démêler quelques-unes, nous souhaiterons que les savants pédagogues qui enseignent et préparent les générations nouvelles ne dédaignent pas de consulter les leçons de la nature, telles qu'elles furent aperçues par les ignorants broyeurs de couleurs qui ont observé l'Enfance depuis les villages de l'Ombrie jusqu'au seuil des dispensaires de nos grandes cités.

CHAPITRE I

Ce qu'ils furent.

§ 1. — L'ÉPOQUE DE L'ANONYMAT.

L'Art étant le véritable mémorial de cette saison de la vie, et cette saison durant si peu, il semblerait que de tout temps on ait dû faire des portraits d'enfants. C'est cependant un genre très moderne et, au regard de l'histoire tout entière, presque contemporain. L'art antique se soucia peu de l'enfant. Les sujets de tous ses chefs-d'œuvre sont des besognes d'hommes et de dieux. Si, sur quelque monnaie, on voit un enfant qui étouffe des serpents, c'est un dieu : Hercule. Si, sur des fresques, un enfant court parmi les monstres, expert en l'art d'utiliser le jus de la vigne, c'est encore un dieu : Bacchus. Que, çà et là, on trouve un enfant luttant avec une oie, ou des amours préposés au foulon, à la forge, aux amphores, aux guirlandes, à la cueillette, aux échelles, ce n'est que dans une assez basse antiquité et d'ailleurs ces figurines ne constituent pas des « portraits ».

Même sous le christianisme, qui fit pour la première fois, d'un enfant des hommes, un Dieu universel, on ignora longtemps l'Enfant. Longtemps, on ne peignit guère ces tous petits êtres qu'à titres d'Enfants-Jésus bénissant des évêques ou d'Innocents massacrés par des lansquenets. Le petit Jésus lui-même demeura longtemps invisible, emmailloté dans sa crèche comme on le voit sur la chaire de l'évêque Maximin ou sur les bas-reliefs de Jean de Pise.

Mais du jour où on le démaillote, chacun de ses gestes est une expression directe de l'enfance. Il s'élance de tout le haut de son corps retenu par le bras maternel vers les pieux donateurs dont il caresse la vieille joue; il pose sa petite main sur le globe dénudé du roi Gaspar; il picore un raisin au bout des doigts de la Vierge; il dort sur son sein les yeux clos, tout écrasé de sommeil; il joue des bras et des jambes, tambourinant le coussin, parmi les anges jouant du luth ou à califourchon sur le cou de saint Christophe; il insinue un anneau au doigt de sainte Rosalie ou bien met l'index sur sa bouche gravement, s'amuse de tout ce qu'il voit. Il est évidemment, chaque fois, un portrait.

Les chérubins qu'on lui donne pour compagnons sont aussi des portraits d'enfants et probablement des plus humbles qui jouaient dans les rues de Fabriano, de Gubbio ou de Pérouse. Ce sont vraisemblablement de petits citoyens des Républiques italiennes qui, tout empanachés d'ailes, volent autour de Dieu le Père dans l'*Assomption* de Pérugin. Et il n'y a pas beaucoup d'expressions révélées par les

observations des savants contemporains, les Preyer, les Binet, les Pérez, les James Sully, les Baldwin, les Stanley Hall, qui n'aient été naïvement aperçues et fidèlement reproduites, il y a cinq cents ans, par les simples petits décorateurs des Flandres et de l'Ombrie.

Si même on compare ces naïves représentations du premier âge, faites sans aucune crainte par les joyeux peintres du xve siècle, avec les portraits des jeunes princes de la même époque, raides et gourmés, hiératisés par l'étiquette, on voit qu'ils contiennent infiniment plus de renseignements sur l'enfant de ce temps. Cela se conçoit. En face du fils de roi, le peintre de cette époque, — valet de cour et flatteur en titre, à mi-chemin entre le barbier et le bouffon, — était embarrassé, interdit. Il lui fallait montrer dans une figure de gamin la dignité d'un demi-dieu, et il en demeurait tout penaud. S'il peignait le fils de Dieu, au contraire, ce qu'on lui demandait avant tout, c'était de toucher les cœurs : donc la grâce, l'imprévu, la liberté, les fantaisies de l'enfance. Dans une adoration des Mages, par exemple, la divinité est assez exprimée par l'auréole, cette couronne intangible, et par les génuflexions des saints. L'artiste, une fois ces accessoires fournis, a toute liberté. Il ne craint pas d'être repris par quelque majordome de Celui qui a dit : « Si vous ne devenez semblables à l'un de ces petits enfants.... » En sorte que, par une contradiction singulière, mais qui marque bien le charme esthétique du christianisme, les portraits d'enfants contemporains pendant plusieurs siècles ne sont que les signes d'un

type artificiel de noblesse, de tenue et d'une naissance au-dessus de la commune nature; et c'est, au contraire, dans les portraits de l'Enfant-Dieu, que se retrouve la plus large part d'humanité.

§ 2. — L'époque de l'étiquette.

Pour trouver d'autres portraits individuels d'enfants, il faut descendre fort loin dans l'histoire. Les premiers auxquels on fit cet honneur furent les enfants des rois et les enfants des peintres, les uns parce que rien ne coûtait trop cher pour eux, et les autres parce que cela ne leur coûtait rien. Au temps où l'on fiançait les jeunes princes et princesses, dès leur enfance, à cinq cents lieues de distance, il fallait bien donner une idée de la future au prince lointain ou une idée du futur à la princesse lointaine qui devait l'épouser. Le meilleur moyen était de faire peindre son portrait par le plus habile homme du royaume et de l'envoyer ensuite par un messager sûr dans les pays où était l'autre fiancé. Telle, par exemple, l'image qu'en 1560 François Clouet fit de la petite Marguerite de Valois, fille de Henri II, alors âgée de sept ans, pour l'infant d'Espagne don Carlos, et que les infinis hasards des révolutions ont fini par jeter au château de Chantilly.

Ce qu'on voit clairement, dans ces premiers portraits de petits princes, c'est la volonté qu'a l'homme d'autrefois d'imposer au jeune modèle une attitude artificielle conforme aux idées de l'âge mûr. On n'a que faire d'observer un enfant, ni un adolescent :



L'ÉPOQUE DE L'ÉTIQUETTE. — L'ÉPOQUE DU NATUREL.

L'Infante Marie-Thérèse, par Vélazquez. — Portrait de Petite fille, par J. Blanche.

on n'a qu'à mater en lui la méchanceté de la nature et lui inspirer le respect. C'est l'époque où le maréchal de Montluc, ayant perdu son fils « en l'isle de Madères », avouait à Montaigne « le desplaisir et crève-cœur qu'il sentait de ne s'estre jamais communiqué à luy; et, sur cette humeur d'une gravité et grimace paternelle, avoir perdu la commodité de goustèr et bien cognoistre son fils. » Vainement, Henri IV cherche à faire une révolution dans l'étiquette, en décidant que ses enfants l'appelleront *papa* et non *monsieur*, comme c'est l'habitude : il n'est pas imité.

Le peintre n'a donc pas à observer quelles sont les attitudes naturelles à l'enfant; il lui fait observer celles qu'il trouve convenables. Il ne s'inquiète pas des révélations qu'il pourrait trouver dans les gestes et la mimique de l'enfance : il lui révèle ce que doit être le geste d'un grand seigneur ou d'une grande dame, et l'y contraint. Il lui enjoint de tourner la tête droite de son côté, de tenir les bras en équilibre, de ne pas rire, de ne pas pleurer, de porter une cerise comme on porterait une main de justice ou un bouquet, comme on tiendrait un ostensoir. Ou bien, il le range à genoux devant la Vierge, à la suite de ses parents, joignant les mains, comme un évêque.

Les seules exceptions à cette loi, sont les portraits intimes des enfants des peintres. De tout temps, ils ont eu la permission de jouer dans le tableau : Tels ces enfants de Rubens ou de Cornelis de Vos, par exemple, et les gamins des rues, comme ceux de Franz Hals et de Murillo, que n'obligeait

aucune étiquette. Tous les autres sont gourmés. Regardez les Infantes d'Espagne ou la reine Marianne d'Autriche, peintes par Velasquez, sous leur énorme coiffure semée de pampilles, comme une éponge piquée de papillons et fardée de rouge à la mode d'Espagne, debout, encagées dans ces énormes robes à paniers qu'on appelait des *guarde-infantes*, si bien que, si elles laissaient tomber leur gigantesque mouchoir, elles ne pourraient jamais le ramasser.

Plus encore que par son panier, elle est emprisonnée par l'étiquette. Si elle danse, il est défendu à son danseur de toucher ses mains, et l'on ne doit même pas soupçonner ses pieds, cachés à tous les regards par ce panier volumineux. Quand la petite archiduchesse Marianne d'Autriche, arrive en Espagne pour épouser Philippe IV, si les délégués d'une ville veulent lui offrir en présent des bas de soie, le majordome, indigné d'une pareille inconvenance, les jette au nez du donateur malavisé, en lui disant : « Vous devriez pourtant bien savoir que les reines d'Espagne n'ont pas de jambes ! » Sur quoi, la malheureuse petite princesse se met à pleurer, croyant naïvement qu'à Madrid on va lui amputer les pieds.

De cette conception fabuleuse du monde extérieur, ces pauvres petits princes demeurent tout stupides. Ils ont le regard fixe de celui qui ne comprend pas. On les a revêtus de fort beaux habits et on leur a fait grand honneur, mais on les a condamnés à l'immobilité à l'âge où le corps a besoin d'ébattement, au silence à l'heure où ils aimeraient tant aller

jouer au « pince-mérille » ou au « croq-madame », et ils ont bonne envie de pleurer. C'est assurément quelque chose que d'être peint par Velasquez, par Terburg, par Mignard, mais sur toutes ces bouches maussades ou souriantes sous peine de verges, on croit lire le mot de Louis XIII enfant à M. de Souvré : « J'aimerais mieux qu'on ne me fît point tant de révérences et d'honneurs et qu'on ne me fît point fouetter! »

De plus, ces enfants sont aussi isolés dans leurs portraits qu'ils le sont dans la vie. On les met en nourrice à la campagne et on ne les fait revenir que lorsqu'ils ont six ans, comme M. de Rochechouart le raconte dans ses *Mémoires*. Alors on les met au collège, où on les laisse jusqu'à ce qu'ils aient atteint l'âge d'homme. Ils ne voient jamais leurs parents. Dans la hâte où l'on est de s'en débarrasser dès leur naissance, on oublie parfois de les faire baptiser, comme il arriva pour M. de Blancas, qui ne s'en aperçut que vingt ans après, lorsqu'il eut besoin de son extrait de baptême. Ou bien encore, on les dissimule dans la loge du suisse, comme il arriva pour le petit duc de Beauvilliers.

C'est l'époque où le fils dit : « Monsieur », à son père, et où la fille termine ses lettres en le priant « d'agréer ses sentiments de très obéissante servante ». Le pauvre petit Louis XIV, déjà rassasié de flatteries en tant que roi, couchait dans des draps si usés que son valet de chambre le trouvait plusieurs fois « les jambes passées à travers, à cru sur le matelas ». Le bébé ne tenait aucune place appréciable dans la famille. M. d'Haussonville raconte

que la duchesse de Bourgogne demeura vingt-trois jours après ses couches sans demander à voir son fils et ne fit mention de lui dans ses lettres à sa grand'mère, que pour noter qu'il avait la « galle ». Ensuite on les met au collège ou au couvent — en « prison », dit Mme de Sévigné. Dans tous les portraits de cette époque, les enfants sont solitaires, gourmés et solennels.

§ 3. — L'ÉPOQUE DE LA SENSIBILITÉ.

Au XVIII[e] siècle, ils jettent leur gourme, ou, du moins, on leur permet de jouer un peu. Les poses perdent leur solennité. Mais elles gardent leur apprêt. Autant qu'elles étaient majestueuses, il convient dorénavant qu'elles soient « sensibles ». A ses modèles, Boucher leur donne un petit oiseau à nourrir, Raeburn un lapin à dorloter, Greuze un petit chien à embrasser, et Drouais un déguisement de pèlerin avec le bourdon de Tannhäuser, — et de ces coquilles qui servirent aux philosophes à expliquer, de façon si imprévue, des problèmes de haute géologie. Mais ce n'est point là un voyageur pour Jérusalem; ce n'est même pas un Roméo. On connaît ce pèlerin. On l'a vu plus âgé au Louvre en une compagnie de féerie, sous des ombrages de rêve, prêt à s'embarquer sur une très folâtre nef, que Watteau avait frétée, et ce n'était pas pour la Terre-Sainte.

Les enfants de Boucher sont hardis, éveillés. mutins, impudents de joie, prodigieusement avancés

pour leur âge. Ceux de Fragonard sont affublés d'ailes, vêtus ou plutôt dévêtus en Amours et fouillent dans leur carquois, sans avoir l'air de se douter que, si la Beauté est la première des cinq bonnes flèches amoureuses, *simplece ot nom la seconde*, comme il est dit dans le *Roman de la Rose.*

Ceux de Greuze ou de Chardin, au contraire, toujours jouant et s'étant fort amusés, portent dans leurs grands yeux une mélancolie naissante. Devant ces colombes palpitantes sur leur sein et ces petits oiseaux trépassés entre leurs doigts, ils sentent s'éveiller une curiosité de la vie et de la mort.

Mais l'apprêt subsiste, les mains ne sont réellement pas occupées à leur besogne. Les yeux regardent le spectateur, invariablement. C'est miracle si, sans baisser les yeux sur son oiseau, la petite fille de Drouais lui donne convenablement la becquée, ou si le jeune marquis de Pange, empêche son chien de dévorer ses friandises. L'idée d'un rôle domine tellement ces enfants, que beaucoup sont en travesti : en danseurs de ballet comme le petit duc d'Orange par Maes, ou le Président de Saint-Fargeau et sa sœur la princesse de Chimay, enfants, ou fagotés en Auvergnats, dans les rochers, comme les petits Choiseul-Daillecourt, ou en petits Savoyards avec leurs marmottes comme les jeunes La Tour d'Auvergne par Drouais. C'est un bal costumé.

On met enfin le comble à l'artifice, en transformant les enfants de ce temps en cupidons. Là, nous touchons au vif l'indifférence du XVIIIe siècle français pour la personnalité de l'enfant. En effet, peindre l'enfant en amour malicieux tirant une

flèche d'un carquois, en amour mouillé, en amour vainqueur, en amour enchaîné, en amour piqué, ce n'est nullement peindre l'enfant, ni un sentiment de l'enfant. — C'est peindre un sentiment d'homme, sous les dehors d'un acteur. Le peintre du XVIII[e] siècle cherche pour ses petits modèles une pose enfantine, mais c'est lui qui la cherche; ce n'est pas eux qui la donnent. C'est toujours un rôle qu'ils jouent : un rôle d'enfant.

Soudainement, à la fin du XVIII[e] siècle, ce rôle s'achève en scènes d'attendrissements. Les portraits d'enfants se font plus nombreux et plus gracieux, plus pleins du sentiment de la famille. Reynolds et Lawrence en Angleterre, Greuze, Chardin et Mme Vigée-Lebrun en France, vont prendre par la main les beaux enfants si délaissés auparavant, les jettent dans les bras de leurs mères et de ce spectacle nouveau tirent de merveilleux chefs-d'œuvre. Morland s'attendrit à leurs *Premiers Pas*. Chardin les fait jouer au toton ou bâtir des châteaux de cartes. S'il les envoie apprendre quelque chose et peint le *Retour de l'École*, c'est encore la vie familiale et patriarcale qu'il veut faire aimer.

Une ère nouvelle se lève sur le monde. Une liberté de gestes, de mouvements, leur est donnée qu'ils n'avaient pas connue depuis longtemps. Bernardin de Saint-Pierre s'indigne à l'Académie contre cet exemple du verbe *appartenir* : « Il appartient aux pères de châtier leurs enfants » et demande qu'on le supprime du dictionnaire. Si Mme Vigée-Lebrun se rend à Trianon pour y peindre Marie-Antoinette, le Dauphin, le duc de Normandie et Mme Royale, elle

les met tous ensemble, la mère et les enfants, tendrement blottis, pêle-mêle, comme elle l'a fait pour son propre portrait, quand elle s'est peinte avec sa fille. Sans doute, elle donne encore au Dauphin son costume de cérémonie, le cordon et la plaque du Saint-Esprit; mais ce costume même est bien souple et aisé, si nous le comparons à celui des infants et des infantes de Velasquez ou des princes anglais de Van Dyck. Ainsi, ce ne sont plus seulement des bourgeoises, ou des femmes de peintres, qui apparaissent tendrement enveloppés par les bras de leur progéniture. C'est la Reine de France elle-même. Cet enguirlandement où se plurent tant de grands peintres pour leur propre famille, Franz Hals comme Rubens et Cuyp comme van Ostade, apparaît pour la première fois dans les coutumes mondaines.

Que s'est-il donc passé? Le simple examen de ces « familles » nous révèle que quelqu'un a dû découvrir et prêcher l'innocence, le charme, la naïveté de la première enfance, faire sentir à tous ces grands seigneurs, qui reléguaient leurs enfants à la campagne ou dans la loge du suisse, qu'ils se privaient d'un singulier charme dans la vie et manquaient aux lois de la sensible nature. En tout cas, les bébés rentrent en foule dans le tableau d'intérieur. Ils assistent au gâteau des Rois. Ils se précipitent sur leur *Mère bien-aimée* et l'embrassent jusqu'à l'étouffer, tandis que le père rentrant de la chasse, avec un carnier où il a sans doute logé l'*Émile*, témoigne par une mimique chancelante qu'il est grisé de son bonheur et débordant de sensibilité.

Ainsi endoctriné par les Encyclopédistes, l'en-

fant n'est plus gourmé, solennel, officiel, mais il joue tout de même un rôle. Il est honoré, mais à la condition que ses faits et gestes servent d'argument à une philosophie nouvelle. « Il prêche, dit Diderot, la population et pathétiquement le bonheur domestique. » Au XVIe et au XVIIe siècles, on a voulu qu'il fût majestueux; sous Louis XV, qu'il fût gracieux; à la fin du XVIIIe siècle, il sied qu'il soit innocent. Il faut qu'il montre, dans sa pureté primitive, la nature humaine que n'a pas corrompue encore l'influence de la société. Si l'enfant n'est pas bon à servir la thèse de Rousseau, il n'est bon à rien. Qu'on le renvoie chez sa nourrice!

Plus tard, on l'en fait revenir pour servir celles de Chateaubriand. La Révolution a passé par là et a étendu un nuage sur la tête des pères. Les enfants prennent aussi l'air mélancolique. Ils sont sérieux, même en se blottissant dans les bras de leur mère avec David, avec Lawrence, même en montrant, avec Reynolds, quelque chose dans le ciel. Ils viennent « dans un monde trop vieux » pour des enfants; et tous, à si petite dose que ce soit, ils ont dans leur regard cette interrogation anxieuse des nouveaux venus dans le tableau de l'existence, quand ils semblent, en ouvrant leurs grands yeux sur la vie, nous demander, comme si personne d'entre nous pourrait le leur dire, ce que c'est que la vie....

Plus qu'aucun autre, il semble nous le demander, celui que Lawrence a peint de verve, *alla prima*, sur un fond à peine ébauché, figure saisissante quoique inachevée, parce qu'inachevée, — comme la destinée même de celui qu'on appelait « le fils de l'Homme »

dans les poèmes de la Restauration. Sans doute bien des enfants font des questions embarrassantes, troublantes, mais les questions que posait celui-là, tous les princes de l'Europe détournaient la tête en les entendant. On les chuchotait dans les chancelleries; on les répétait dans les chaumières : on leur inventait des réponses extraordinaires et dilatoires. On en prévenait le retour par des spectacles mensongers. Pour déjouer le regard profond qui éclaire toute cette tête, ces yeux où l'on tremblait de voir la lueur qui durant vingt ans avait affolé les multitudes, il avait fallu écarter les serviteurs, changer des uniformes, inventer des géographies, mutiler l'histoire, en effacer le plus grand nom des temps modernes : on ne pouvait dire à cet enfant frêle et pensif la vérité ni sur son père, ni sur sa mère, ni sur le passé, ni sur l'avenir, ni quel était son devoir, ni quelle était sa fortune, ni quelle était sa patrie. Il devait regarder de cette façon, de ce regard d'être libre qu'on n'a pas capturé aussitôt pour qu'il ne se souvienne, le jour où il dit à son grand-père : « On m'appelait autrefois le roi de Rome.... Mais qu'est-ce que c'est être roi de Rome? » et où l'empereur d'Autriche lui répondit : « Vous êtes roi de Rome comme je suis roi de Jérusalem.... »

Avec le duc de Reichstadt, nous sommes entrés dans la série des portraits d'enfants graves, trop sérieux, revêtant des complets rouges pour aller sur d'inconfortables rochers, lire M. de Chateaubriand et entendre couler des sources comme le Master Lambton, de Lawrence. Ce n'est plus le décorum voulu des bambins de Van Dyck ou de Velasquez.

On ne leur enseigne plus à se tenir bien droits, et à s'amuser sans rire, sans courir, sans crier, sans sauter et sans se tacher. On leur imagine une sorte de laisser-aller fataliste et songeur. On leur dicte la pose mélancolique des pères.

Ainsi, jusqu'à une époque très rapprochée de nous, les attitudes, les gestes, les airs de tête de l'enfant, dans ses portraits sont voulus. Ils ne représentent pas la centième ou peut-être la millième part de ce qu'ils sont dans la vie. Toujours guidé par un sentiment préconçu, l'artiste a beaucoup moins observé l'esthétique de l'enfant qu'il ne lui a dicté celle de l'homme. C'est que c'était bien plus facile. Saisir cette apparition n'est pas aisé. L'anatomie, les proportions de l'enfant ne sont nullement celles de l'homme. Les gestes, les attitudes, la vue de ses raccourcis sont choses toutes nouvelles à étudier pour un portraitiste d'hommes.

L'enfant n'est pas une réduction de l'homme à une échelle moindre, comme l'a parfois voulu la sculpture antique. Un homme réduit n'est pas un enfant : c'est un nain. Ce n'est pas un ange, ni un amour : c'est un monstre. Il faut donc oublier la myologie habituelle et les gestes élégants et adroits qui l'expriment pour réaliser ces corps potelés et ces gestes gauches et joliment entrepris par où les muscles balbutient.

Quant aux drames familiers de l'Enfance, il faut, pour les saisir, des artistes habitués à vivre avec elle. Un grand peintre, qui ne voit son petit modèle qu'au moment de la pose et considère d'habitude les enfants comme des cogne-fêtus et des perturba-



L'ÉPOQUE DE L'ANONYMAT. — L'ÉPOQUE DE LA SENSIBILITÉ.

Un Cherubin, par le Pérugin. — Les Enfants de Choiseul, en Petits Savoyards, par Drouais.

teurs de potiches, a de grandes chances pour ne rien exprimer de leur spontanéité. A ceux au contraire qui les aiment et qui s'y dévouent, ils fournissent le sujet de belles images.

Il est remarquable que, parmi les meilleurs peintres de l'enfant dans ces dernières années, Mlle Baschkirtseff et MM. J. Blanche, Boutet de Monvel et Geoffroy en France, Kate Greenaway et Mme Stanley en Angleterre, M. John Georges Brown aux États-Unis, M. Meyer von Bremen en Allemagne et Mlle Rasponi en Italie, plusieurs sont des femmes, parce que les femmes observent plus souvent les petits enfants. Parmi les photographies, il en est de même : les plus révélatrices sont celles de Mme Binder-Mestro. Seule, une observation quotidienne, affectueuse, dévouée, peut démêler quelque chose de l'âme étrange de l'enfant et découvrir ses caractéristiques.

CHAPITRE II

Ce qu'ils devraient être. — Les caractères de l'enfant.

§ 1. — L'EXPLORATEUR.

Quelles sont ces caractéristiques? Un misanthrope comme La Bruyère a bientôt fait de les démêler. Les enfants, nous dit-il, sont curieux, turbulents, indiscrets, changeants, menteurs, malpropres, touche-à-tout, brise-tout! Et, en effet, voilà bien les caractéristiques du premier âge, c'est-à-dire les manifestations de son génie particulier ou les moteurs nécessaires de sa marche à la conquête de la vie. Car tous ces défauts sont des qualités, et des qualités vitales. Ce sont les qualités des quatre espèces d'hommes que réunit en lui l'enfant : de l'explorateur, du poète, de l'alchimiste et de l'escrimeur.

D'abord, c'est un explorateur. Jeté dans un monde inconnu qu'il lui faut comprendre sous peine de mort, entouré de mille dangers : du feu qui peut le brûler, de l'eau qui peut l'étouffer, de la gravitation

qui peut le briser, d'animaux plus gros que lui qui peuvent le dévorer, de forces incompréhensibles qu'il éprouve sans pouvoir y résister, l'enfant est un véritable explorateur, et non pas comme un Européen armé parmi des peuplades inférieures, mais comme un sauvage survenant, faible et nu, dans une de nos grandes cités.

Il lui faut tout apprendre à la fois : à supporter des vêtements qui le gênent, à se servir des engins de la civilisation qui sont compliqués, à lier des idées, à épeler des mots. Nouveau venu dans un pays dont il ne connaît pas la langue, n'en connaissant d'ailleurs encore aucune, il est forcé, pour nous comprendre, d'acquérir à la fois la notion et le mot. Pour former ce mot, il lui faut s'y prendre comme le sauvage, confondant sans cesse les sons proches comme *l* et *r*, et cherchant à composer plutôt par répétition de la même syllabe que par alternative. Comme le sauvage aussi, il lui faut apprendre la nécessité de se vêtir. Il a bien le goût de l'ornement, mais il a le dégoût de l'habillement.

Pour prendre contact avec les réalités extérieures, il faut qu'il applique tous ses sens à la fois, et surtout le sens le plus grossier, mais le plus sûr : le toucher. Aucun objet ne peut être délimité dans l'espace tant qu'il ne l'a point palpé de ses mains, et, comme il faut pour sa sécurité qu'il les délimite tous, l'enfant est naturellement un touche-à-tout. Aussi chaque spectacle nouveau, chaque changement dans sa vie, chaque impression inconnue le charme — parce qu'ils lui apprennent sur le monde qu'il est venu explorer quelque chose de plus. Peu importe

que cette chose soit triste pour nous, et tragique même; peu importe que ce soit une maladie d'un de ses parents, un accident, une mort, un désastre; la nouveauté des notions qu'il acquiert dépasse de beaucoup pour lui la tristesse de ces notions et l'empêche d'y songer. Dans *Jours heureux* de M. Henri de Régnier, il est ainsi question d'un petit garçon pour qui la mort de sa grand'mère est fort divertissante, parce qu'elle change le train de la vie et fait pénétrer en lui des impressions nouvelles. C'est un peu le sentiment du savant qui, devant un cataclysme, ne pense guère qu'à l'enrichissement de ses connaissances. On accuse ainsi parfois l'enfant d'égoïsme, quand il est simplement dominé par la curiosité de l'explorateur.

En même temps, la nécessité lui apprend tout de suite la méthode d'observation recommandée par Taine au voyageur : il questionne. C'est par là peut-être qu'il nous est le plus insupportable et c'est par là cependant qu'il nous serait le plus utile si nous savions profiter de ses curiosités. Toutes ses questions sont logiques, ou, si elles ne le sont pas, elles ne sont que les suites logiques des notions fausses que nous lui avons données. Bien souvent, elles nous obligent de préciser nos propres connaissances sur une foule de sujets où nous nous estimions suffisamment informés.

Faute d'y avoir réfléchi, nous croyions savoir : obligés de nous en rendre compte clairement à nous-mêmes pour le rendre clair à un autre, nous découvrons que nous ne savions pas. Le petit explorateur ne pouvant encore comprendre les mots abstraits

dont nous nous payons entre adultes, c'est une vue directe, expérimentale, pratique des choses, que nous devons posséder pour la lui fournir.

Ainsi l'enfant nous apprend-il à regarder le monde, parce qu'il se met naturellement en face de lui, avec des yeux neufs, l'attention éveillée par toutes les contradictions et les bizarreries du Pays de la Vie, — contradictions et bizarreries que nous n'apercevons plus pour y avoir trop longtemps séjourné. Il a le don de l'étonnement, don précieux que nous avons perdu, et celui de l'admiration, plus précieux encore, que nous n'avons pas assez conservé. Ne plus s'étonner, c'est être inerte à tout progrès. Ne plus admirer, c'est être inerte à toute joie. Au contraire, s'étonner, c'est penser; admirer, c'est jouir.

L'enfant est tout étonnement et tout admiration : il est sollicité par mille désirs. Il questionne, questionne, questionne.... Il demande, demande, demande.... Et souvent ses questions sont de celles auxquelles on ne veut pas répondre. Et ses demandes, des choses qu'on ne peut lui donner. Mais tant qu'il les fait, il vit d'une vie intense, la vie de l'explorateur — la vie forte des peuples primitifs, cherchant à comprendre même l'inconnaissable et voulant conquérir même l'intangible. Un jour vient où il ne questionne plus. Prenez garde! c'est qu'il a dans sa tête une réponse, c'est-à-dire, la plupart du temps, une erreur. Un jour vient où il ne demande plus rien. Prenez garde! c'est qu'il a dans la main une arme, c'est-à-dire, la plupart du temps, un danger. A ce moment précis, l'étonnement de son

regard s'efface. Le mot fameux de Thomas Vireloque, montrant un gamin : « Ça n'a encore été éduqué aucunement et déjà stupide! » n'est qu'une boutade. Tant qu'il n'est pas encore éduqué, l'enfant demeure un esprit logique.

Mais le prend-on, l'éduque-t-on, calfeutre-t-on son cerveau de notions abstraites? Il ne cherche plus la raison des choses. Il se paie de mots. De ce jour, ce n'est plus un enfant : c'est un homme. Il est docile, bon à gouverner, grâce à des formules qu'il ne comprend pas ; bon à agiter aussi, grâce à des formules qu'il n'entend pas davantage; mais l'explorateur qui était en lui est bien mort....

Heureux si l'artiste a pu fixer son geste, c'est-à-dire son effort! Souvent on voit l'enfant tenté de saisir et de refermer entre ses doigts une boule trop grosse pour ses mains trop petites, comme dans l'esquisse de James duc d'York par Van Dyck : c'est le résumé de tous les premiers gestes du petit être pour conquérir le monde. Son effort dépasse de beaucoup son pouvoir. Mais, au point de vue esthétique, la faiblesse est une grâce; non pas, il est vrai, toute faiblesse, non la faiblesse du vieillard, mais celle de l'enfant.

Ce sont choses très différentes. Chez l'enfant, la petite main s'efforce de saisir plus gros qu'elle et y parvient de plus en plus. Chez le vieillard, la grande main s'efforce de retenir moins gros qu'elle et y parvient de moins en moins. Dans le petit corps appliqué à une trop grande besogne, tout muscle agit, tout est mis en manœuvre : il y a plus de vie que de matière. Dans l'autre, au contraire, la

machine ne fonctionne pas à plein, une musculature puissante s'épuise sans résultat, pour un minime objet, et, dans le geste qui manque son but, il y a plus de matière et moins de vie.

Qu'un vieillard, de ses grandes mains tremblantes, ne puisse tenir un verre, nous en serons attristés : c'est une déchéance. Mais qu'un enfant parvienne malaisément à saisir ce même verre dans sa petite main et fasse des efforts inouïs pour y parvenir, c'est un des spectacles les plus plaisants pour les yeux : c'est une espérance. Le bébé peut être risible : il n'est pas lamentable. On peut l'aider : on ne peut pas le plaindre, car le temps travaille pour lui ; les doigts s'allongeront, le muscle extenseur s'affermira, la main agrandie se refermera sur le verre pour le moment incoercible, et le petit être, impuissant aujourd'hui, y boira demain, à longs traits, la vie.

§ 2. — Le poète.

Ce qui remplit ses yeux, ce n'est pas seulement l'étonnement de l'explorateur : c'est aussi la vision du poète. L'enfant est un poète, en ce qu'il se contente de peu pour imaginer beaucoup : un tas de sable est une montagne ; une douzaine de brindilles sont une forêt ; une cupule de gland, un navire. Ainsi se fait-il des jouets de choses où nous ne voyons aucun élément de plaisir. Ceux que nous inventons pour lui et où nous déployons toutes les ressources de notre imagination ne lui plaisent jamais tant que ceux qu'il crée lui-même avec rien,

parce que son imagination dépasse de beaucoup la nôtre. On voit parfois, dans nos Expositions rétrospectives, les engins les plus ingénieux construits par le savant et décorés par l'artiste pour amener sur les lèvres de ces petits êtres cet « allongement de la fente buccale », que nous autres, ignorants, appelons : sourire. Quelques-uns valent plusieurs centaines, peut-être plusieurs milliers de francs. Si quelque misérable passait devant ces bagatelles, il aurait, sans doute, en pensant aux enfants riches, qui les possédèrent, un sursaut d'envie :

Rien que dans leurs jouets que de pain pour les miens!

Mais cette envie, comme toutes les envies au monde, n'aurait qu'une illusion pour objet. Croit-on que ces joujoux aient jamais appartenu à des enfants? Ils ne seraient pas là pour en porter témoignage. Leurs maîtres les auraient cassés pour voir ce qu'il y a dedans. S'ils existent encore, c'est que ceux pour qui on les fit les dédaignèrent. Lisez, dans le *Journal* tenu par Héroard, ce que Louis XIII enfant imaginait pour s'amuser : « Année 1607. Il va se jouer sur le tapis de pied, étendu parmi la chambre, feignant que ce fût la mer. » « Année 1605 : Il court en la galerie, va le long des lambris, feignant de cueillir des raisins qui y sont en peinture. » « Année 1610. Passe le temps à faire semblant de marier son nain Dumont à Marine, naine de la reine, fait apporter un contrat, y écrit. » Et cependant il avait les plus beaux jouets du monde....

Croit-on que ces salons en miniature, que ces chapelles, que ces rouets d'ivoire, que ces poupées

articulées, que ces carrosses, que ces fourneaux de Caffieri et ces cuisinières de Saxe, soient bien ce qui a diverti tant d'enfants? Non. Ce que nous voyons dans les collections, ne sont que des choses mortes. Ce qui les amusa, ce furent des choses vivantes et aujourd'hui passées : ce furent des rêves, les rêves qu'ils firent en maniant ces choses ou peut-être d'autres choses plus humbles : des bouts de bois qu'ils habillèrent d'un lambeau d'étoffe où ils virent un roi, des boîtes de carton qu'ils ornèrent d'une ficelle et dont ils firent un transcontinental, des rognures de chandelles où ils aperçurent des figurines subtiles que Saxe ou Sèvres n'ont jamais produites — tous petits objets de leur vie familière que leur imagination promut à la dignité de princes, de fées, de héros dans un pays lointain, immense et enchanté....

Mais ces somptueuses machines, allons donc! Croire qu'elles ont donné la joie aux enfants des princes qui les possédèrent, les conserver comme des signes de leur désir, c'est comme si l'on conservait, sous une vitrine, les constitutions écrites depuis 89, pour nous montrer ce qui a fait, pendant un siècle, le bonheur du peuple français, ces mécanismes curieux et fragiles, savamment construits par les Vaucansons de la politique : la Constitution de l'An III, la Constitution de l'An VIII, la Charte... et si l'on nous disait : « Voilà ce dont nos pères se sont amusés! Voilà ce qui a fait leur bonheur! Voilà pourquoi ils ont fait des révolutions!... » Nous répondrions tous : Eh! non! ce n'est pas de cela, de ces choses froides, savantes, artificielles, ennuyeuses,

que s'enthousiasmèrent nos pères! Ce n'est pas pour cela qu'ils se battirent dans le monde entier! Si vous voulez exposer, dans une vitrine, les jouets des hommes ce sont d'humbles objets bien simples, bien vieux, bien peu savants qu'il y faudrait mettre : une médaille de fer-blanc, au milieu d'une croix, où tout un peuple a cru voir l'étoile aux rayons infinis partant de la poitrine d'un soldat, allant sillonner le monde, puis un carré d'étoffe où l'on a cru apercevoir le visage invisible de la Patrie, et aussi ce bâton mystérieux, que tout conscrit promena, sans jamais le voir, à travers l'Europe, dans sa giberne.... Voilà les choses par lesquelles vraiment les hommes furent enthousiasmés, consolés dans leurs crises de larmes, récompensés dans leurs efforts vers le progrès, vers la croissance, vers la vie, parce que ces choses elles-mêmes n'étaient rien, mais parce que les rêves qu'ils y attachèrent furent infinis....

De même, si vous voulez nous montrer ce qui a consolé les âmes dans les heures où elles pleurent comme des enfants, n'exposez pas les jouets philosophiques savamment construits pour elles par les plus hautes intelligences de ce monde, mais bien plutôt les légendes qu'elles se sont faites à elles-mêmes, les croyances rudimentaires qu'elles ont adoptées, parce qu'elles donnent moins à travailler à notre intelligence et davantage à notre imagination....

L'enfant jouit beaucoup par son imagination. Il anime tout ce qui le touche : il prête à chaque objet des besoins et des sentiments pareils aux siens. Regardez le portrait du jeune marquis de Pange

montrant à lire à son polichinelle, par Drouais ou la petite fille causant avec sa poupée, assise dans un fauteuil de M. Alexander. L'enfant y est représenté dans sa fonction d'auteur dramatique. Il suppose à sa poupée ou à son pantin des impressions; il lui suggère des désirs, il lui invente des répliques.

« Un garçonnet de deux ans et demi, raconte M. James Sully, demanda un jour à sa mère : « Veux-tu me donner tous mes livres d'images pour « les montrer à ma poupée? Je ne sais pas lequel elle « préférera. » Il indiqua du doigt chacun l'un après l'autre et regarda la figure de la poupée pour avoir une réponse. Il fit comme si elle en avait choisi un et lui montra gravement les images en disant : « Regarde, petite », et en les lui expliquant avec soin.... »

Évidemment, lorsqu'un enfant fait ainsi sentir et parler un morceau de bois, il sait bien que ce sont ses propres sentiments et sa propre pensée qu'il exprime. Mais le morceau de bois lui est utile pour opérer ce dédoublement et pour objectiver ses imaginations, comme était utile à ce romancier fameux la collection de poupées qu'il mettait sur sa table pour figurer devant ses yeux, plus présents ou présents d'une manière plus objective, les personnages issus de son cerveau. Les poupées de l'enfant sont sœurs des héroïnes du poète.

En même temps, ses conceptions du monde sont cousines des mythes anciens. Curieux des causes premières, il anthropomorphise tout : le Vent, la Mer, la Pluie, la Mort, le Soleil. Voyant l'homme fabriquer chaque chose, il n'a pas de peine à se

figurer le fabricateur de la terre et des étoiles comme une personnalité : un Dieu. Mais il ne peut pas se le figurer très loin, très inaccessible, très dissemblable de nous. Il demande souvent : « Qui a fait Dieu? » Il en parle avec une étrange familiarité. M. James Sully en cite un exemple dans la prière suivante d'une petite fille de sept ans dont le grand-père venait de mourir : « S'il te plaît, mon Dieu, puisque grand-papa est allé près de toi, prends bien soin de lui. Pense toujours, s'il te plaît, à fermer la porte, parce qu'il ne peut pas supporter les courants d'air.... »

Il cite encore un petit garçon de quatre ans et demi jouant avec des couteaux et auquel sa mère dit en manière d'avertissement : « Tu vas te couper les doigts, et, si tu les coupes, ils ne repousseront pas »; et qui répondit après avoir réfléchi et d'un ton de profonde conviction : « Dieu les fera repousser; il m'a fait, donc il peut bien me raccommoder. Si je me coupais les bouts des doigts, je dirais : « Bon Dieu, bon Dieu, viens faire ton ouvrage! » et il me répondrait : « Très bien. »

Les naïvetés de l'enfant, ce sont ses ailes. Ce sont elles qui ont permis à Raphaël, au Pérugin, à Murillo, de lui attacher aux épaules les puissantes rémiges qui l'élèvent au-dessus de l'humanité. Ce n'est pas une imagination déréglée qui circonvint Dieu le Père de beaux bébés cravatés d'ailes, ou qui les fit rêver sous la Madone de Saint-Sixte ou chanter sur le chaume de Bethléem. Les petits enfants, dans leurs recherches directes des causes



L'ENFANT AUTEUR DRAMATIQUE. — L'ENFANT POÈTE.

Petite fille avec sa poupée, par M.-J. Alexander. — Master Hare, par Reynolds.

premières, vivent toujours au temps dont parle Thomas Hood :

When the Heavens were closer to us,
And the Gods were more familiar....

Les cieux sont plus proches, puisqu'ils demandent, — comme la chose la plus facile à se procurer, — la lune. Dieu est plus familier, puisqu'ils s'adressent à lui dans les termes où ils parleraient à leur bon papa. Le *Petit Samuel* de Reynolds n'a pas les yeux perdus de l'adulte priant, extasié; il les tient fixés sur un but défini. Il a l'air d'implorer quelqu'un qui se tient tout près de lui, à l'étage au-dessus. C'est le regard confiant, direct, de ce petit Anglais qu'on surprit un jour félicitant le bon Dieu d'avoir fait « la mer et les trous à crabes, les arbres, les champs et les fleurs ».

A mesure que le bébé grandit, il s'éloigne du ciel. Les jours, en s'écoulant, augmentent la distance. Les causes premières lui paraissent plus obscures, la machine du monde plus compliquée, Dieu plus hautain, plus lointain. Il cesse d'y penser, de questionner sur ces choses, de s'y intéresser même. Toute philosophie perd son charme, toute poésie sa spontanéité. Il n'imagine plus rien. Il ne transforme plus les grains de sable en des trésors, ni le vent en un Génie.

Plus volontiers son esprit s'applique à l'examen de ses semblables, de leurs défauts, de leurs ridicules. Toute son attention se tend à les saisir. Le petit métaphysicien devient un petit psychologue. L'enfant promu gamin a de l'esprit, de la moquerie :

il n'a plus de réflexions métaphysiques, il ne fait plus de questions profondes. Du jour où il se moque de son prochain, c'est un homme. Son portrait ne peut plus figurer sur le toit de Bethléem, dans les nuées de l'Assomption. Il lit. Il devient savant, il sait ce que c'est qu'une machine à vapeur. Il sait dire des monologues, citer les poètes; il fera peut-être semblant de s'élever à leur suite, dans des régions lyriques, mais regardez bien aux épaules : les petites ailes n'y sont plus....

Pendant qu'elles y sont encore, le peintre doit les faire voir. Beaucoup des gestes du bébé sont des gestes de poète : telle cette petite fille d'un an et et onze mois « qui prenait dans ses mains les rayons du soleil et les mettait sur sa figure ». Tel l'enfant aux *Bulles de Savon* de Millais, gonflant, suivant des yeux et regardant crever en pluie fine l'image qu'il s'est faite du monde. Souvent, ses mains cherchent quelque chose qu'elles ne peuvent pas trouver et montrent un objet qui n'existe pas ou qui n'existe que dans sa petite imagination créatrice, comme chez le *Master Hare* de Reynolds.

Regardons-le ce gracieux petit être dont le maître eût pu faire un chérubin s'il eût voulu, et qu'il s'est contenté de ranger parmi les jeunes sujets de Sa Majesté Britannique. Examinons comme son modelé expéditif, hardi, impétueux et tendre résume tout ce que le pinceau peut dire d'une tête d'enfant et tout ce que la pensée peut y mettre de grâce et d'innocence et de joie et de paix. C'est une des plus belles visions de l'enfance que le monde connaisse. Elle est d'une époque où les anthropologues

n'étaient pas encore venus contester sa divine origine et mettre l'éteignoir sur ces auréoles qu'on croyait voir dans leurs cheveux blonds lorsque y passait le soleil. Même quand on ne faisait pas de l'enfant un Dieu recevant les Rois Mages, on se plaisait à y voir un petit ange venu du ciel pour égayer les maisons vides.

Maintenant, lorsque les savants voient un bébé, ils n'ont qu'une idée : le suspendre par ses menottes à une branche d'arbre pour comparer ses facultés de préhension à celles de l'orang-outang, ou lui mettre sous les orteils une baguette pour guetter si ses pieds ne vont pas chercher à la saisir, comme feraient des pieds de quadrumane, et ils le photographient dans cette posture!... Reynolds, lui, n'a pas songé à cette scientifique attitude. Son *Master Hare* est un poète qui montre quelque chose dans les cieux. Hâtons-nous d'admirer ce geste pendant qu'il en est temps encore, tandis que les anthropologues, poursuivant leurs enquêtes, guettent chez les nouveau-nés le moindre indice et le souvenir d'un singe, comme les Mages guettaient l'indice et la promesse d'un Dieu....

§ 3. — L'alchimiste.

Aux caractéristiques de l'explorateur et du poète, viennent s'ajouter celles de l'alchimiste. L'enfant ne se contente pas d'examiner les choses qui l'entourent. Il ne se contente pas d'imaginer les dieux lointains qui le gouvernent. Il veut, lui aussi, créer, fabriquer, transformer la matière. C'est pour cela,

qu'après avoir admiré un mécanisme, il est assez enclin à le mettre en pièces. Ses jeux sont redoutables. Mais ce n'est nullement un instinct de destruction, comme on le dit souvent, qui le pousse : c'est une idée de transformation, c'est le désir du « changement à vue », c'est la curiosité de voir par quels états successifs et différents peut passer la matière. Quand Gœthe nous raconte comment il jeta par la fenêtre toute la vaisselle de la maison paternelle, il nous avertit bien que « ce fut pour voir la curieuse façon dont elle se brisait sur le pavé ». — C'est une curiosité d'alchimiste.

Si l'enfant pouvait se donner ce plaisir de transmutation par la construction d'une chose utile autant que par sa destruction, il ne détruirait pas, il construirait. Seulement il ne le peut pas ou, s'il le peut, ce n'est que trop lentement pour son esprit incapable d'attente, de persévérance, de prévision. Il ne jouit d'une transformation que si elle est subite. C'est pourquoi il s'amuse aux féeries. Lorsqu'il a construit une forteresse de sable sur la plage, rien ne l'amuse tant que de voir le flux de l'océan l'envahir, la bouleverser et substituer l'uniformité liquide, aux inégalités solides de son monument.

Il n'est pas démontré que nous ne soyons pas tous plus ou moins enfants en ce point et que nous n'appelions pas la vie « amusante » en raison de la variété de ses sensations et de la rapidité de ses métamorphoses. Et si, par exemple, l'examen des couches géologiques d'une montagne ne nous récrée pas autant que le spectacle d'une fontaine lumineuse, ne serait-ce pas tout simplement que les

transformations de l'une demandent des siècles, tandis qu'aux transformations de l'autre suffisent quelques secondes, pour être perçues?

Désireux de voir sous ses doigts se transformer instantanément la matière, l'enfant la bouleverse, il est vrai. Mais ce n'est pas davantage son but de détruire que ce ne l'était celui de l'alchimiste, quand il fondait dans son creuset les matières les plus coûteuses; ce n'est qu'un moyen d'enquête. De là, infiniment de gestes imprévus, d'actions singulières et peut-être saugrenues, de soins laborieux, et pour nous incompréhensibles, mais pour le peintre précieux en antithèses de comique et de gravité. Essentiellement, l'enfant n'est pas un destructeur, mais un « transmutateur ».

§ 4. — L'Escrimeur.

La turbulence, en effet, l'agitation, l'instabilité, c'est la dernière caractéristique de l'enfant. C'est celle que les anciens portraitistes nous montraient le moins, préoccupés qu'ils étaient du décorum. Mais, si on ne la montre pas, si l'on pose des enfants comme des grandes personnes, si l'on peint les enfants « sages comme une image », on se trompe; on ne peint pas une sage image de l'enfant, sa nature voulant la turbulence, l'expansion, le dérèglement. Étant dans l'explosion première de la vie, il est audacieux, et, contre tout ce qui gêne sa recherche, révolté.

Ce n'est pas l'indice d'un mauvais instinct : c'est

une preuve de vie. Les mères, qui augurent bien du petit révolté et qui proclament avec orgueil qu'il a « le diable parmy le corps », jugent instinctivement bien mieux que les pédagogues. Car un enfant sage est un enfant sans vie : c'est le petit *Dombey* de Dickens. Obligé de développer son système musculaire et d'acquérir la maîtrise de ce système, il faut que l'enfant s'exerce en une foule de mouvements. Il nous paraissent inutiles, insupportables, — même aux plus déterminés amis de l'enfance. « J'ai vu un vieux Monsieur, raconte Delacroix, qui fut mené par un de ses amis déjeuner avec J.-J. Rousseau, rue Platrière.... Ils sortirent ensemble aux Tuileries; des enfants jouaient à la balle. « Voilà, disait Rousseau, comme je veux « qu'on exerce Émile », et choses semblables.... Mais la balle d'un enfant vint heurter les jambes du philosophe, qui entra en colère et poursuivit l'enfant de son bâton, quittant brusquement ses deux amis. »

Le philosophe n'avait cependant pas tort, et l'incident qui vint l'interrompre ne prouvait pas que les enfants ne font pas bien de jouer à la balle, mais simplement que les philosophes font mieux d'aller exprimer leur apologie des turbulences enfantines loin du théâtre où elles se déploient; que les parents sont excusables de défendre leur travail ou leur repos contre les entreprises des petits; et qu'enfin il y a peut-être incompatibilité d'humeur entre la vie normale des adultes et la vie normale des enfants.

Mais pas plus grande qu'entre notre vie et celle d'un explorateur, d'un poète, d'un chimiste ou d'un escrimeur. La grande différence, c'est que le chi-

miste ne casse pas une potiche mais risque de faire sauter la maison; que l'explorateur importune de ses questions des peuples entiers, et que les exercices par lesquels un adulte développe sa vigueur physique secouent les planchers de tout un étage, ou, si c'est un pianiste perfectionnant son doigté, rendent inhabitable tout un quartier.... Et, enfin, si la conscience de l'enfant est mal fixée sur la distinction du vrai et du faux et s'il ment de façon à rendre douteuses quelques-unes de ses affirmations, qui pourrait croire tout ce que dit un poète? et qui, dans l'habitude de la vie, s'accommoderait d'un romancier qui mêlerait continuellement à ses conversations sur les faits réels et journaliers le récit de ses conceptions? Cependant à tous on fait fête, comme on fait fête à l'enfant, s'ils apparaissent un instant, puis disparaissent, leur rôle joué, mais on ne souhaite nullement vivre au milieu de leurs exercices quotidiens.

Défauts bruyants du batteur de fer, défauts de l'explorateur, défauts du poète, défauts de l'alchimiste, ce sont donc là les conséquences obligées de son combat pour la croissance et pour la vie. Ses caractéristiques sont des nécessités. Le rôle du peintre n'est pas de les redresser, ni son talent de les amoindrir. Son rôle est de les saisir dans leur épanouissement sincère et son talent d'en tirer tout ce qu'ils comportent de joies exubérantes, — et de Beauté.

CHAPITRE III

Ce qu'ils sont.

Il l'a fait. Si nous regardons les portraits les plus récents qu'on a peints de l'Enfance, nous verrons qu'aujourd'hui les rôles sont renversés. On observe l'enfant, mais on ne le pose plus. Loin de lui apprendre comment il doit se tenir, on apprend de lui quelle tenue on peut lui donner. Ce n'est plus l'artiste qui dicte à l'enfant son rôle dans le tableau ; c'est l'enfant qui dicte son tableau à l'artiste.

Se jette-t-il à quatre pattes sur le plancher, les talons plus hauts que le nez? Fort bien, et M. Zorn s'applique à reproduire dans ses *Jeux d'enfants* ce mouvement sans doute plein de charmes.... Nous tourne-t-il le dos pour dessiner sur la table de son père? A merveille, et M. Degas en profite pour le figurer en quelques traits de pastel. Monte-t-il à cheval et fait-il un temps de galop sur la plage, au vent, tête nue, et laisse-t-il tomber sa cravache, que son boule-dogue lui rapporte? Excellent tableau pour M. Wauters. Les mains ne sont plus disposées

en espalier comme pour la pavane. L'enfant les fourre-t-il dans ses poches? M. Besnard n'objecte rien, et son tableau de famille n'en est pas moins exquis. S'imagine-t-il de plonger sa poupée dans le tub ou d'affréter un petit navire pour le faire naviguer dans l'eau de toilette? A merveille, et Mlle Marguerite Delorme en fera le tableau *Avant le bain.*

Le « Mademoiselle, tenez-vous droite! » ne retentit plus dans l'atelier. Mademoiselle s'assied sur un chien ou dans un fauteuil, se recourbe en S sur le canapé, penche sa tête trop lourde sur sa frêle épaule et balance son chapeau de paille du bout des doigts.... Parfait, et M. Boldini, M. Renoir ou M. Jacques Blanche sont trop émerveillés de la grâce alanguie de ces attitudes pour y reprendre quelque chose.

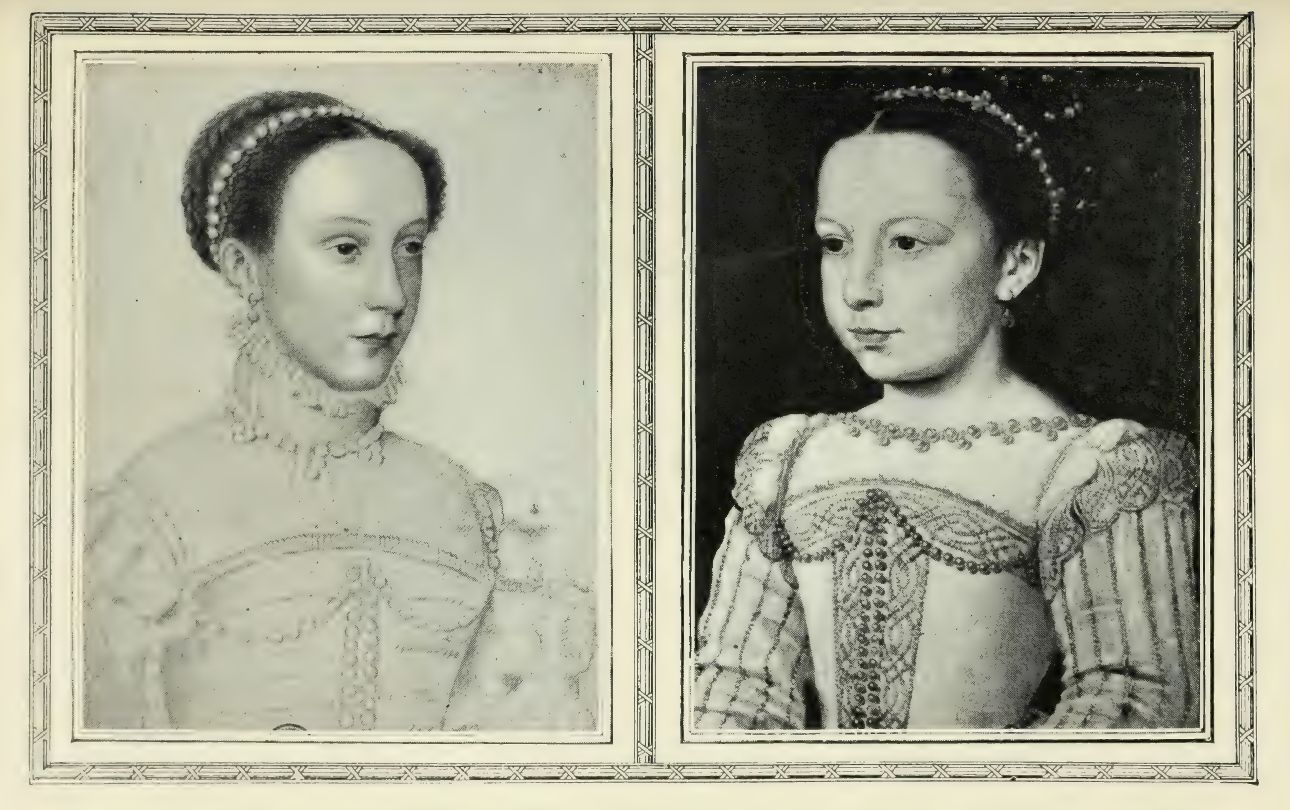
C'est la tradition de Murillo dans son *Enfant au raisin*, de Lawrence dans sa *Nature*, de Reynolds dans sa *Simplicité.* Mais ce qui était, chez ces grands maîtres, exception et audace, est devenu habitude. De là infiniment de variété, d'imprévu, de vie. Où que l'enfant se manifeste : au jardin, dans la salle à manger, sur la plage, on le trouve bon à peindre. Quoi qu'il fasse, mangeât-il sa bouillie comme le petit modèle de M. Lévy Dhurmer, fût-il vautré dans l'herbe, eût-il la joue bossuée d'un croûton de pain comme le *Mendiant* de Murillo, c'est un chérubin et on l'adore. De ces quatre petites filles, l'une s'assied sur le tapis, deux autres s'adossent dans l'ombre à une potiche.... Elles ont raison, et M. John Sargent les peindra de la sorte, sans même leur faire quitter leurs tabliers. Ces cinq

autres dégringolent-elles les escaliers, se faisant de leurs cerceaux des auréoles, dans la détente des échines lassées par l'attitude du travail, tant mieux et M. Prinet en profite pour peindre l'*Envolée!* Ils règnent partout, ils envahissent tout.

Je vous livrerai tout, vous toucherez à tout.
Vous pourrez sur ma table être assis ou debout,
Et chanter et traîner, sans que je me récrie,
Mon grand fauteuil de chêne et de tapisserie....

leur dit le poète et le peintre suit le poète.

En même temps qu'une personnalité propre, on lui attribue un costume. Pour ce nouveau roi, on crée des modes exhumées des plus belles de notre costume français. On les chamarre, on les emplume, on les embreloque. Autrefois, l'enfant n'avait pas de costume particulier : on peut assez imaginer qu'au temps où le comte de Rochechouart demeura jusqu'à l'âge de six ans chez sa nourrice à Saint-Germain-en-Laye et où le duc de Lauzun pouvait dire : « J'étais comme tous les enfants de mon âge et de ma sorte; les plus beaux habits du monde pour sortir, nu et mourant de faim à la maison », on ne se mettait guère en frais pour ajuster à l'enfant une toilette qui lui fût propre. On l'habillait comme ses parents, en réduisant tant bien que mal leur défroque. Pour les habits d'apparat, on reproduisait les habits de cour en miniatures. Regardez les costumes d'enfants du XVe au XVIIIe siècle : ce sont des réductions de costumes de dames ou de seigneurs. La petite Marguerite de France est habillée à huit ans, chez Clouet, comme Marie Stuart reine de France : la même robe de drap d'argent, pareillement décol-



SIMILITUDE ENTRE LES COSTUMES DES ENFANTS ET CEUX DES GRANDES PERSONNES, AUTREFOIS.

Marie Stuart, Reine de France, par Clouet. — Marguerite de France, enfant, par Clouet.

letée selon la même coupe, semblablement brodée d'argent, sur le devant, en haut des manches, avec des perles en collier et en bordure selon le même dessin.

Même coiffure aussi. Mme de Staël, petite fille, porte le même *hérisson* et le même *pouf*, avec boucles détachées, que les grandes dames de son temps. Sous Louis XV, le costume ne distingue pas l'âge. Voyez la fille à côté de la jeune mère. Au lieu d'une grande cloche, on voit une petite cloche, une petite toupie en place d'une grande toupie, et, près du grand panier, un petit panier. Aux petits garçons, chez Chardin, les mêmes bas de soie qu'aux hommes, les mêmes manches « en bottes », le même habit à paniers, un petit catogan au lieu d'un grand, une aiguille au lieu d'une épée. Voilà toute la différence.

Dans toutes les classes de la société, depuis les petits vilains de Le Nain jusqu'à la fille de Largillière, chantant une romance, toute droite dans son fourreau, entre son père revenu de la chasse et sa mère attentive, l'homme d'autrefois était incapable d'imaginer qu'il pût y avoir quelque chose de plus beau pour un enfant que d'être déjà paré comme un homme. Quand on regarde les costumes des enfants de Charles Ier, ou ceux de Philippe IV, ou ceux du Dauphin, fils de Louis XV, on imagine quelle eût été leur stupéfaction, s'ils avaient pressenti les costumes marins, les jambes nues des petits garçons des souverains actuels de l'Europe.

Un des traits les plus frappants de notre vie contemporaine est ce costume spécial à l'enfance, c'est-

à-dire ce respect des conditions particulières de son confort, de son hygiène et de sa beauté. C'est aussi la diffusion de ce costume à tel point qu'il n'est pas un quartier, si pauvre soit-il, de nos grandes villes, où l'on ne voie, au moins le dimanche, les gamins porter ce que pendant des siècles les fils des plus grandes familles ne connurent pas : des vêtements faits pour eux.

Costume égalitaire, d'ailleurs. C'est dans le même « marin » qu'apparaissent aujourd'hui les enfants de l'école primaire et les enfants du Tsar. Parcourons les portraits et même les photographies d'enfants de ces dix dernières années : nous n'y trouverons pas de signes pouvant nous éclairer sur les conditions sociales des divers bambins. Selon la fantaisie du peintre, de la mère, de l'enfant lui-même, le costume est riche ou simple, ou encore il n'est pas du tout : enfant pauvre, enfant riche, petit prince, enfant trouvé sur le pas de la porte avec le coin d'une lettre sortant de ses langes, comme on voit chez M. Louis Deschamps, sont tous également rois, s'ils sont beaux, dans cet uniforme royaume qui précède le territoire accidenté de la vie. Quelques-uns sont peints tout nus, ce que le peintre n'aurait jamais fait autrefois, sinon pour son propre enfant, comme Rubens dans le portrait de Munich. La petite Diana, fille de la marquise de Granby, a été peinte par M. J.-J. Channon, les pieds nus. Miss Mabel Galloway a été peinte assise sur une table à manger par M. E. Grégory. C'est la fin de toute étiquette. Mais c'est le commencement de toute vérité.

Dès lors, la pédagogie elle-même évolue. Elle étudie un peu moins le type de l'Enfant dans les traités savants des Locke, des Coménius ou des Pestalozzi, et un peu plus sa nature dans les beaux portraits d'enfants peints par les Maîtres. Elle s'avise que la nature est une savante conseillère non seulement de beauté, mais d'éducation. En même temps que les peintres cessent de morigéner leurs petits modèles, de leur faire prendre des poses préconçues et se mettent à les observer pour apprendre d'eux les mouvements de la nature, voici que les éducateurs commençaient à le fatiguer un peu moins de leurs instructions et à davantage s'instruire eux-mêmes en l'observant.

Physiologues, médecins, philologues, poètes, critiques, se sont mis à observer la nature infantile comme une chose toute nouvelle à laquelle on n'aurait pris jusqu'ici garde que pour la combattre. L'interversion des rôles est totale. Autrefois, l'enfant était devant l'homme comme le pâtre antique devant la Sibylle, attendant tout de lui, pensant qu'il pouvait tout en apprendre. « Qui a fait le soleil? Combien de temps les morts restent-ils morts? Pourquoi la douleur? Qui a fait Dieu?... » Et l'homme, imperturbablement, lui expliquait tout cela.

Aujourd'hui, c'est l'homme qui se place avec curiosité en face de l'enfant. Il s'est avisé que ce petit instinctif pourrait peut-être lui apprendre beaucoup sur ce qu'il cherche : origine du langage, origine des mouvements réflexes, origine des idées innées, — et il l'observe attentivement. Depuis les

Universités du Massachusetts jusqu'aux vieilles écoles italiennes, tous ces hommes dévoués à des sciences dont les noms mêmes sont nouveaux : naturalistes-biologistes, sociologues, psychologues évolutionnistes, viennent se grouper autour du nouveau-né pour surprendre, dans son maintien, dans ses cris, dans la préhension de ses menottes au contact d'un bâton, dans la direction de ses yeux à l'approche d'une couleur, dans la « protrusion de ses lèvres », dans le redoublement de ses syllabes, le secret de nos origines ancestrales. Ces fronts chauves se pressent, attentifs, autour de la tête à auréole blonde. L'Enfant, comme autrefois, enseigne les Docteurs....

Que leur enseigne-t-il donc? D'abord, peut-être, que la nature est plus habile que nous à décider ce qui lui manque, et que l'esprit enfantin qui s'éveille va de lui-même assez sûrement aux nourritures dont il a besoin.

L'enfant aime à jouer, et c'est déjà une indication que la nature nous donne. Mais, pour la comprendre, il faut faire une grande distinction entre les jeux inventés *pour* les enfants et les jeux inventés *par* les enfants. Tous les jeux inventés *pour* les enfants supposent qu'ils ne prennent aucun intérêt à la réalité. Tous les jeux inventés par eux supposent qu'ils sont déjà des hommes. Les plaisirs qu'imaginent les entrepreneurs d'amusements pour ces petits êtres sont un peu comme les plaisirs imaginés pour les provinciaux par les entrepreneurs de la *Rue de Paris*, à l'Exposition de 1900. Ils préétablissent que ces intelligences naïves ne peuvent se divertir que de l'absurde et qu'elles s'ennuient de

l'utile. Alors ils créent des divertissements qui n'ont aucun rapport avec les réalités de la vie. Les jeux, au contraire, inventés par les enfants eux-mêmes, sont tous des imitations de la vie.

Ils jouent à la maman, au cocher, au médecin, au soldat, voire au député ou au marchand de journaux. Le *Meeting* de Marie Baschkirtseff est composé d'enfants qui jouent sûrement à la politique. Ils jouent même à des choses sérieuses : à grimper aux arbres, à manier adroitement une balle, à s'associer pour quelque exercice en commun où, selon l'aveu même de leur ennemi La Bruyère, « ils sont vifs, appliqués, exacts, amoureux des règles et de la symétrie, où ils ne se pardonnent nulle faute les uns aux autres, et recommencent eux-mêmes plusieurs fois une seule chose qu'ils ont manquée », — toutes occupations qui, pour s'appeler « jeux », les préparent peut-être à la vie mieux que bien d'autres appelées « travail ». Les gens qui, dans les cirques, dressent les jeunes chiens à passer à travers des cerceaux, appellent cela « travailler », tandis que s'ils voient ces mêmes chiens se poursuivre sur la pelouse, se renverser, lutter et feindre de se mordre, ils disent vraisemblablement qu'ils « s'amusent »; mais, dans le premier cas, les pauvres bêtes ont appris, avec mille efforts, un exercice totalement inutile, et, dans le second elles se sont exercées à poursuivre, à joindre, à saisir leur proie, ce qui est la grande affaire de leur vie de chien. De même, dans la vie de l'enfant, il arrive qu'examiner des insectes, tracer des bonshommes, loger une balle dans un but avec exactitude, lire des voyages qui donnent le

goût de l'aventure et de l'observation, c'est ce qu'on appelle des occupations frivoles, quand on appelle sérieuses celles qui consistent à réciter les noms de rois problématiques de l'époque mérovingienne ou les formules des philosophies qu'il n'entend pas.

Il y a sans doute cette idée chez beaucoup de gens que l'heure du jeu doit être uniquement consacrée à des choses divertissantes et les heures du travail à des choses ennuyeuses, que lorsqu'il a bien joué l'enfant travaille bien, et que des cloisons étanches peuvent être mises dans ce petit cerveau, qui empêchent les préoccupations de se confondre. Heureux pédagogues, s'ils sont jamais parvenus à réaliser en eux-mêmes et dans la vie ce qu'ils prétendent obtenir des enfants et dans l'éducation! Singuliers esprits, s'ils peuvent se vanter de n'avoir jamais goûté les jouissances du souvenir, en dehors des heures réservées au plaisir, et d'avoir acquis toutes leurs notions utiles à la vie, aux affaires, au monde, à la chose publique, dans les heures réglementaires qu'ils s'étaient fixées pour les acquérir!

Mais qu'ils l'aient fait ou non, ce n'est pas ainsi que procède la nature. La solution d'un problème vient souvent au moment où l'activité consciente de notre esprit l'avait abandonné. Le rapprochement de deux idées se fait parfois lorsqu'on ne pensait pas à les joindre. Qu'un homme, qu'un arbre, qu'un nuage, frappe notre vue; qu'un mot, qu'un son, qu'un parfum frappent nos oreilles ou notre odorat, et voici que se détermine en nous sur tel sujet une cristallisation de pensées que de longues heures de travail, appliquées à ce sujet, n'avaient pu nous procurer.

La nature n'obéit pas à la distinction entre les heures d'acquisitions cérébrales et les heures de récréations cérébrales. Elle se moque de nos prétentions au repos comme de notre confiance en l'excitation. Et pour recueillir les enseignements de cette grande école qu'est le monde et la vie, l'esprit doit toujours être en éveil et ne doit jamais être tendu.

Les enfants, eux, ne font pas cette distinction entre jeu et travail. Ils reçoivent très volontiers et souvent sollicitent une courte explication scientifique ou historique, à l'heure du « jeu » si leur curiosité est provoquée par quelque incident et à l'heure de l'étude, ils ont des propensions invincibles au dressage des coléoptères ou à pratiquer dans le bois de leurs pupitres des travaux d'intarsiature.

Il semble donc que la même erreur égare les fabricants de jouets et les fabricants de programmes : les amuseurs de l'enfant et ses instructeurs. Les uns et les autres paraissent croire que l'esprit de l'enfant est passif, que c'est un réceptacle qu'on peut remplir à son gré. Si l'on y met beaucoup d'amusements, il s'amuse beaucoup ; si l'on y met beaucoup d'enseignement, il s'instruit beaucoup. Mais c'est un profond oubli des réalités. Croit-on que la reine Victoria, parce qu'elle avait 132 poupées, se soit amusée 132 fois plus qu'une petite fille de la salle d'asile qui n'a qu'une poupée? Croit-on que l'élève d'une grande école, auquel on enseigne un millier de notions, soit dix fois plus savant qu'un enfant qui n'en aura recueilli que cent et qui se les sera assimilées? Ou n'est-il pas

évident que l'esprit est actif et qu'il est capable d'un certain effort de divertissement — quel que soit le nombre de ses jouets — et d'un certain effort de travail — quel que soit le nombre de ses leçons — et que ni l'ingéniosité du camelot, ni l'érudition du professeur ne sont capables d'amuser ce qui est déjà las de plaisir ou d'instruire ce qui est saturé d'enseignement?

Au contraire, si l'on répondait à ses interrogations muettes, au moment où elles se produisent, si l'on remplissait son esprit au moment où il est ouvert, ce qu'on y verserait ainsi de vérité, de justice, de beauté, y pénétrerait aisément et y serait fidèlement conservé. Profitez de la réceptivité de cet esprit impressionnable comme une plaque sensible par ce qui passe devant lui sans attendre le jour où l'âge l'aura « voilé »; faites défiler devant sa chambre noire toutes les notions bien claires aux contours bien nets qu'il désire, et vous ne serez pas obligés plus tard de les y enfoncer au burin, comme on grave une plaque de cuivre!

On s'en est avisé, enfin, et voici qu'au moment même où les peintres plient leur conception du portrait de l'enfant à sa nature, les pédagogues parlent d'y plier leur idée de l'éducation.

Le professeur moderne, tel que le rêvent les réformateurs ne se tient pas dans une classe mais au jardin, à la campagne, à l'usine, dans un musée. Il n'impose pas sa science à ses élèves, il attend leurs questions. Si elles ne viennent pas, il les provoque par son attitude, sa joie, sa mimique, ses exclamations. Il ne veut même point paraître désireux ni

pressé d'instruire. « Au lieu de dire : regardez, il regarde, il feint d'observer, d'être amusé ou étonné. Sur quinze ou vingt enfants, il y en aura toujours quelqu'un qui prendra garde à l'attitude du maître et demeurera attentif par imitation. Et celui-là à son tour sera imité » :

« Devant un arbre coupé, dit M. Paul Lacombe, je m'arrête, je compte les couches; si quelqu'un me demande ce que je fais, je le dis simplement, brièvement. Je pourrais suspendre à ce clou une leçon de physiologie végétale. Je m'en abstiens, à moins que quelque enfant ne me presse par des questions successives.... Au printemps, devant une branche coupée : « Tiens, voilà déjà de la sève ! » Je ne vais plus avant qu'avec celui qui me dit : Qu'est-ce que la sève?... Je respecte la spontanéité de l'enfant, et voici comment : à quelque moment que l'enfant veuille apprendre, soit le dessin, soit l'écriture, soit autre chose, quelque étude qu'il veuille faire avant une autre, malgré mon plan préconçu, je défère à ses désirs, heureux qu'il ait un désir. S'il conçoit, s'il tente une autre marche que la mienne, bien loin de la contrarier, je la suis.... »

Étranges paroles ! On encourage aujourd'hui ce qu'on décourageait naguère : le goût de l'histoire naturelle et le goût du dessin. Des hommes graves viennent laborieusement étudier des gribouillages qui eussent valu à leurs auteurs, il y a quelque trente ou quarante ans, un repas au pain sec ou la multiplication par trois cents d'un beau vers de Virgile. Et ils en tirent sur l'origine des idées de multiples déductions, copieuses et incertaines.

On va plus loin encore. On s'en prend à la discipline et à la coercition. On doute que le pain sec soit la meilleure manière de fortifier un cerveau fatigué, ou le pensum, d'imprimer dans l'âme l'enthousiasme pour l'Antiquité. Le docteur Maurice de Fleury a écrit, sur la nécessité de substituer le bifteck au pain sec, des pages très ingénieuses, et, de toutes parts, des voix se sont élevées contre l'éducation des anciens jours. Quels qu'aient été ses avantages ou ses nécessités, un immense cri de réprobation retentit contre ses trois principaux instruments de torture : l'internat, l'enseignement mnémotechnique, l'examen.

De quoi rêvent tous ces jeunes fronts de dix ou douze ans, que nous voyons quand nous regardons au *Salon* les portraits d'enfants dus à nos maîtres contemporains! Quelle vision préoccupe ces yeux? On peut répondre sans trop de chance d'erreur : ce rêve est un cauchemar, le cauchemar de l'internat qui est proche; cette vision est un défilé redoutable : l'examen ou la série d'examens nécessaires pour parvenir aux régions tranquilles où, sous le nom de « carrière », se poursuivra le voyage de la vie.

Dans nombre de mémoires des hommes pensants de ce siècle, on retrouve cette horreur de l'internement au collège, ces douloureux souvenirs de la préparation aux examens, cette malédiction sur l'inutilité de leurs succès. Si les années de collège furent un supplice pour un grand nombre de Français au XIXe siècle et le plus souvent pour les esprits les plus délicats, les plus énergiques, les plus per-



RÉUNION DES ENFANTS A LEURS PARENTS DANS LES PORTRAITS, AU XVII[e] SIÈCLE ET DE NOS JOURS.
M. Séailles et sa fille, par M. Carrière. — Cornelis de Vos, peint par lui-même, aves ses enfants.

sonnels, c'est à cause de cette longue séparation qui substitua la caserne au foyer et l'esprit de la foule à l'esprit de famille.

Cette séparation, nous l'apercevons dans les portraits même. Jamais il n'y eut moins de beaux portraits d'enfants que dans la période qui va de la Restauration à la fin du second Empire. L'enfant a tenu si peu de place dans l'admiration du monde qu'on n'appelait presque jamais un grand artiste pour fixer cette admiration. On préférait lui donner à peindre la tête du père et l'on a vu des hommes fort inesthétiques, comme M. Bruyas, poser vingt fois devant les plus grands peintres du XIXe siècle, tandis que des milliers de beaux enfants passaient, dont on n'a pas gardé le souvenir. Quand on les a peints, on les a peints seuls. Depuis Mme Vigée-Lebrun, jusqu'à nos jours, on les trouve isolés dans l'art comme dans la vie.

Mais voici qu'un temps nouveau est venu pour eux. Loin d'être écartés de la vie des grandes personnes, ils semblent en être devenus le centre et les rois. Le *Baby-Worship* a remplacé les cultes anciens. Bien des gens qui n'oseraient point faire pour eux-mêmes la dépense d'un portrait de maître, doutant s'ils sont assez beaux pour cela et sûrs de ne pas être assez illustres, appellent volontiers le Maître pour peindre leur enfant, qui peut-être deviendra illustre et, déjà est gracieux. Ils ont raison, car, eux, les parents, ils ne sont que la vie réalisée : l'enfant est l'espérance. Il vaut toujours mieux faire le portrait de l'espérance.

En même temps, tête grise et tête blonde se sont

rapprochées. Les plus fameux des récents portraits d'enfants : *Pasteur et sa fille* par M. Bonnat, *Alphonse Daudet et sa fille* par M. Carrière, *M. Gabriel Séailles et sa fille* par M. Carrière, *Mme X... et ses enfants*, au Luxembourg, par M. Carolus-Duran, *Mme Sanders et ses enfants* au *Salon* de 1901, par M. Courtois, *Mme Meyer et ses enfants* par M. John Sargent et aussi les tableaux de famille de Munkacsy et de M. Besnard, nous montrent, qu'en ces dernières années, les peintres ont réuni tous les âges comme ils le faisaient au vieux temps de Franz Hals, de Van Ostade, d'Albert Cuyp, de Jordaens et de Cornelis de Vos.

Blottis contre leur père ou leur mère, ces enfants ne ressemblent pas à ceux qui les ont précédés. Leurs regards sont plus graves, leurs gestes plus confiants, leur attitude plus simple. On prêchait peut-être davantage la vie de famille autrefois; mais si nous ne nous laissons pas leurrer par la littérature et si nous regardons les tableaux, nous y verrons que jamais les pères n'ont été plus qu'aujourd'hui les camarades de leurs enfants. Un peu tristes, un peu soucieux, un peu émus par l'inconnu des jours qui se préparent, ils sentent les uns et les autres qu'une redoutable évolution s'accomplit — et ils se réunissent pour en conjurer les périls....

Le siècle qui est fini, fut le siècle de la prison, de l'examen, de la séparation de leur famille pour les enfants — et de la routine pour les hommes. Le siècle qui commence sera-t-il celui de la réunion en famille pour les enfants et de l'audace pour les hommes?... O enfants de France, enfants, qui nous

regardez du fond de vos cadres d'or, avec cette flamme dans les yeux que les Maîtres ont allumée et cette auréole autour du front que l'âge n'a pas éteinte, vos images sont remplies de plus d'énigmes que celles des sphinx de la vieille Égypte et d'énigmes plus passionnantes, parce que de leur solution dépend le lendemain de ce pays!

Laissons les savants archéologues interroger les autres. Nous vous interrogeons, nous tous, ignorants et obscurs, qui passons devant vos images, car vous êtes le tribunal d'appel où ressortissent toutes les causes que nous agitons en ce moment. Sur quels horizons vos grands yeux sont-ils ouverts? De quelles semences vos petites mains sont-elles pleines? Serez-vous ce que trop souvent nous fûmes : des dilettantes ingénieux à s'amuser du bruit que fait un monde qui s'écroule? Ou bien — s'il est vrai que « les pères ont des fils qui ressemblent au fond de leurs pensées » — serez-vous les hommes que nous eussions secrètement désiré d'être, tout en affichant pour l'idéal, pour le sacrifice de soi, pour la pure Beauté, une indifférence qui n'était pas dans nos cœurs? Chercherez-vous le confort, le plaisir, le placide tableau de nos existences individualistes, c'est-à-dire la médiocrité de la vie, ou bien, chercherez-vous enfin ce que nous trop nombreux nous négligeâmes : l'effort commun, l'audace, l'imprévu, le sacrifice, c'est-à-dire l'Esthétique de la vie?

APPENDICE

NOTES ET RÉFÉRENCES

Afin de ne pas interrompre la lecture par des renvois indiqués dans le texte et des notes insérées au bas des pages, on a groupé, ici, toutes les notes et références éparses dans ce volume. On trouvera donc, ci-après, d'abord le chiffre de la page où se trouve quelque citation, ensuite les premiers mots de la citation visée, enfin l'indication de la source bibliographique où la citation a été puisée.

Page IX. — « Les grandes nations, dit Ruskin.... »
St Mark's Rest. Préface.

Page 7. — « Ce capitaine de chasseurs.... »
Aubier, *Introduction aux souvenirs de Parquin* et *Un régiment de cavalerie légère de 1763 à 1815.*

Page 7. — « Ce lieutenant d'artillerie.... »
Art Roë, *Pingot et Moi.*

Page 14. — « On descendait aussi des chars.... »
Colonel Ardant du Picq, *Études sur le combat.*

Page 17. — « A l'époque classique, la foule impossible à figurer.... »
Oscar Bie, *Kampfgruppe und Kämpfertypen in der Antike.*

Page 29. — « L'une d'elles est toujours rompue.... »
Général du Barail, *Mes Souvenirs.*

Page 29. — « On cite après Eckmühl.... »

Colonel Ardant du Picq, *Études sur le combat.*

Page 30. — « Avec la mêlée, César à Pharsale.... »

Colonel Ardant du Picq, *Études sur le combat.*

Page 30. — « C'est l'imagination des peintres et des poètes qui a vu la mêlée. »

Colonel Ardant du Picq, *Études sur le combat.*

Page 32. — « Spectacle merveilleux.... »

Colmar von der Goltz, *Rosbach* et *Iéna*, recherches sur l'état physique et intellectuel de l'armée prussienne pendant l'époque de transition du XVIIIe au XIXe siècle, traduit par le commandant Chabert.

Page 34. — « L'Esthétique napoléonienne.... »

Le commandant Rousset, *L'art de Napoléon.* Cf. le capitaine Colin, *L'éducation militaire de Napoléon.*

Page 36. — « Afin de porter en avant.... »

Gœthe, *Campagne de France.*

« C'est alors que le canon de l'ennemi.... »

Général Lejeune, *De Valmy à Wagram.*

Page 37. — « Le feu de la place.... »

Le prince de Joinville, *Souvenirs.*

Page 38. — « Cette belle division.... »

Cahiers du capitaine Coignet.

Page 48. — « Le givre argenté.... »

Général Lejeune, *De Valmy à Wagram.* Cf. le maréchal-prince de Ligne, *Lettres*, et Frédéric le Grand, *Œuvres historiques* (1740-1763).

Page 49. — « Les forêts de sapins qui abondent dans ce pays.... »

Commandant Parquin, *Souvenirs et Campagnes.*

Page 50. — Général du Barail, *Mes Souvenirs.*

Page 51. — « Le séjour de Creisau doit être très agréable.... »

Comte de Moltke, *Lettres à sa mère*, édition française par J. Jaeglé.

Page 52. — « Que de lieues on trace.... »

Art Roë, *Pingot et Moi.*

Page 54. — « A cette époque, les adversaires se rapprochaient assez.... »

Lettres du maréchal-prince de Ligne et *Cahiers du capitaine Coignet.*

Pages 55 et 56. — « Une armée développée.... Où sera le chef?... Trop loin de l'ennemi pour le voir, trop loin de ses troupes pour être vu d'elles.... »

Depuis la première publication de ces lignes (*Revue des Deux Mondes*, août 1895), cette opinion a été confirmée par plusieurs de nos écrivains militaires, entre autres par M. Charles Malo, *Journal des Débats*, 16 janvier 1901, en ces termes :

« Les effectifs démesurés amènent forcément une extension telle du front de bataille, que la conduite en échappe totalement au commandant en chef et qu'il en arrive à assister, spectateur impuissant, sinon impassible, au développement d'une action sur laquelle il ne peut avoir qu'une influence partielle, intermittente, et toute locale. Et si les moyens scientifiques « modernes », le télégraphe et le téléphone, sont à sa disposition, et qu'il en use, alors on voit tout bonnement ressusciter la guerre (ou la bataille) dirigée *du fond du cabinet.* »

Page 57. — « N'y a-t-il pas quelques mouvements visibles.... »

Vassili Vereschaguine, *Souvenirs.* Enfance. — Voyages. — Guerres.

Page 58. — « La mise en batterie moderne.... » Cette déchéance esthétique est tellement frappante qu'elle n'a pas échappé aux reporters. Voici le témoignage très vivant de l'un d'eux, à la Revue de Chartres, 18 septembre 1901, dans l'*Éclair* :

« Ce ne sont plus ces mises en batterie, superbes d'action, dans l'ampleur du mouvement, dans le bruit des roues, dans l'enlèvement des chevaux, ni ces formations magistrales sur trois rangs, les six pièces en avant, alignées, à intervalles déterminés, les servants à droite et à gauche de la pièce, dans la longueur de

la crosse et du levier de pointage, et les allées et venues des pourvoyeurs de la pièce jusqu'aux caissons; puis, trente mètres plus loin, dans le prolongement des pièces, les caissons attelés à six chevaux; enfin, sur la troisième ligne, les avant-trains. Les mises en batterie à présent sont comme ratatinées. Les hommes se tiennent en paquets, protégés par la pièce et le caisson ouvert à côté du canon, renversé comme une commode d'épicier, élevant dans les airs son timon de fer dont l'officier se fait un observatoire. Il n'y a plus que quatre pièces et les quatre avant-trains vont se placer, en paquets, à quelque quarante mètres derrière la première pièce.

« Ce n'est plus cette ampleur des anciennes mises en batterie, et ce n'est plus ce spectacle grandiose qui arrachait des cris d'admiration aux spectateurs, quand caissons et avant-trains, faisant demi-tour au trot, s'arrêtaient à leur place de bataille, les conducteurs ayant immobilisé leurs chevaux. »

Page 58. — « Quelqu'un le souleva par les épaules.... »
Léon Tolstoï, *Souvenirs de Sébastopol.*

Page 59. — « A la bataille de Belmont, pendant la guerre de Sécession.... »
George-L. Kilmer, *The Phenomena of Death in Battle. Popular science Monthly.*

Pages 60 et 61. — *Ibid.*

Page 64. — « La forteresse de pierre est déjà invisible.... »

Le colonel Hennebert s'exprime ainsi :

« D'autre part, les plantations masquent des fortifications aux vues de l'ennemi qui, dès lors, ne peut plus régler que très difficilement son tir. Suivant ce principe, on dissimule les embrasures des ouvrages en plantant sur les talus extérieurs et même sur les plongées des arbres touffus, dans le massif desquels on ouvre au moment du besoin des trouées. Les Allemands excellent en l'art de ces plantations militaires,

leurs forts sont invisibles. L'œil de l'assaillant n'y saurait percevoir que l'aspect d'un petit bois. Mais dans ce bois, il y a des fortifications armées de pièces de gros calibre. En un instant, ces pièces peuvent ouvrir leur feu.... »

Page 66. — « On ne voit plus rien.... »

Plusieurs années après la publication de ces lignes dans la *Revue des Deux Mondes* (août 1895) de récents témoignages sont venus confirmer cette hypothèse sur l'invisibilité future de l'ennemi :

Journal du capitaine Darcy, commandant le détachement français à la défense des légations à Pékin en 1900 :

« 13 juillet, six heures et demie, fusillade extrêmement vive. Les balles pleuvent sur les murs et sur les toits. *Il nous est impossible de voir un seul ennemi.* »

Carnet d'un parisien au Transvaal, par M. Marcel Hutin, publié par le *Figaro*, 8 mars 1900 :

6 janvier. — Les Anglais tombent comme des mouches *sans voir ni un chapeau ni un fusil ennemi.*

Correspondance de M. Gaston Donnet sur la défense des légations à Pékin, publiée le 10 décembre 1900 :

« Là, point de faits de gloire, de bravoure à panache, excepté deux ou trois charges à la baïonnette, *la guerre n'est du commencement jusqu'à la fin qu'une guerre de terrier. Les Chinois ne tirent jamais ou presque jamais à découvert* et la poignée d'Européens qui veut les repousser serait bien faible si elle ne les imitait dans cette tactique. »

Une visite aux blessés anglais, revenus du Transvaal à Londres le 18 février 1900, racontée par M. Jules Huret dans le *Figaro* du 22 février 1900.

A l'Hôpital militaire de Netley.

« Un autre blessé montre, sur le derrière de son crâne, un long et étroit sillage, dégarni de cheveux, c'est une balle qui a glissé pendant qu'il était couché.

« Est-ce que vous voyiez les Boers?

« — Non... Ils tiraient de derrière des roches. »

« Voici un blessé qui était aussi à Colenso. C'est un grand garçon rouge de teint, il a reçu cinq blessures : au genou, à la cuisse, à l'épaule, au bras, à la main.

« Les Boers nous voyaient arriver et eux étaient invi-« sibles pour nous.

« — Alors vous non plus, vous n'avez pas vu les « Boers? »

« Il fit de la tête signe que non.

« Je voulais, ajoute M. Huret, rapporter des renseignements plus précis sur ces terribles paysans. Mais je m'adressai en vain aux autres soldats ; aucun n'avait vu les Boers. L'un d'eux, un jeune homme de vingt ans, la figure riante et l'œil clair, portait le bras en écharpe :

« J'ai le poignet brisé par deux balles, me dit-il, mais « je n'ai pas vu les Boers! »

Une enquête faite par un journal allemand sur les impressions des soldats anglais, d'après un grand nombre de lettres venues du Transvaal, contient ces mots : « D'autres, et en assez grand nombre, déclarent que, pendant la bataille, ils ne se rendent compte de rien; ils ne se rappellent que deux choses : le bruit formidable, assourdissant, de l'artillerie ennemie et une sorte de torpeur, de somnolence qui ne laissait subsister en eux qu'une seule idée, celle qu'ils ne devaient pas abandonner leur poste. »

The Graphic : 27 janvier 1900. — Le titre de la principale planche représentant la bataille de Colenso, d'après l'esquisse du capitaine W. S. Carey, est l'aveu qu'on ne peut rien représenter du tout. *The fight against a hidden enemy.* L'expérience de la guerre russo-japonaise est venue confirmer cette loi. M. Millard, le correspondant de guerre américain, s'exprime ainsi dans le *Scribner's Magazine* : « Les Russes, à Wa-feng-goa, subirent pendant des heures un terrible feu d'artillerie sans apercevoir, une seule fois, un seul canon japonais. »

Page 66. — « Tolstoï a noté.... »

Léon Tolstoï, *Souvenirs de Sébastopol.*

« Chaque soir, dit un canonnier.... »

Alexandre III, *Souvenirs de Sébastopol*, recueillis et rédigés par Alexandre III. Traduction de M. Nотоvitch.

Page 67. — « La journée avait été sombre et pluvieuse.... »

Camille Rousset, *Histoire de la guerre de Crimée.*

Pages 76 et 77. — Cf. Ollivier Beauregard, *la Caricature égyptienne, historique, politique et morale.* Paris, 1894.

Champfleury, *Histoire de la caricature antique.*

Thomas Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art.*

Traduction d'Olivier Sachot.

Dr Lepsius, *Geschichte der romischen Grotesk.*

Page 78. — « Rien n'a dépassé les grotesques de nos cathédrales.... »

Thomas Wright, *Histoire de la caricature*, et Champfleury, *la Caricature au moyen âge.*

Page 84. — « Car l'antiquité tout entière.... »

Cf. Charcot et Richer, *les Difformes et les Malades dans l'art.*

Pages 91 et 92. — « C'est l'époque de la grimace.... »

Cf. J. Grand Carteret, *les Mœurs et la Caricature en France* et *les Mœurs et la Caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse.*

Champfleury, *Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration.*

Page 119. — *Les meilleures caricatures qu'on connaisse n'ont eu ni pour but ni pour résultat, de faire rire.*

Pour ne prendre que les plus récents exemples de caricatures tragiques, sans déformations, voyez Forain, *Doux pays* : « Une boutique de curiosités à Carmaux », *Psst !* 10 avril 1898 : « Sur la tombe de Ravachol , »

« Un bouquet pour Zola », Willette, *Rire* : « Vlà les English! » 23 novembre 1899. L'Irlande : « O Dieu que j'ai si longtemps imploré! Seriez-vous anglais? » et « la Mort de Jeanne d'Arc ».

Grandjouan, *Rire*, 1901 : L'ombre de la reine Victoria au roi Édouard. « O mon fils, arrête cette dernière guerre! Si tu pouvais voir ce que je contemple pour l'éternité! » Caran d'Ache, *Rire* : 17 novembre 1900. Krüger le Grand et John Bull le Petit : « La montagne de Spion-Kopje, les Anglais et la Mort ». « Les Anglais n'ont pas toujours eu du temps pour donner des sépultures aux leurs. » Caran d'Ache, *Figaro* : « l'Avenir de l'Europe », par Li-Hung-Tchang. Caran d'Ache, *Figaro*, 27 janvier 1896 : *Les trois bergers, le troupeau et le chien, fable.*

Puck de New-York : « Cuban Moloch. *Poor Spain!* »

Weekblad voor Nederland (Amsterdam), 1898 : Thésée-Faure et Hippolyte Dreyfus :

J'ai peut-être trop cru des témoins peu fidèles,
Et j'ai trop tôt levé vers toi mes mains cruelles.
Ah! de quels désespoirs mes vœux seraient suivis!

Cape Times, du 30 décembre 1896 : *Lookingforward South Africa.*

Charles Dana Gibson. Pictures of People. *Two blind women, Nothing but fame* et *The Last Guest.*

Brackensick dans *Amsterdamner.* The English Policy in South Africa. Alva to lord Roberts : « Plundering!... fire!... death! so did I also to the fathers, but the sons fought themselves free ».

Brackensick, dans *Amsterdamner.* « Le retour de la colombe de l'Arche. » Noé-Krüger : « Hélas! la colombe revient, mais sans la branche d'olivier! »

Kladderadatsch. « La peste débarquant en Europe où on ne l'avait pas vue depuis longtemps. »

Cf. John Grand-Carteret. *Les caricatures sur l'alliance franco-russe, Bismarck en caricatures et l'affaire Dreyfus en images.*

Page 121. — « Si l'humour voulait seulement dire rire... », et

Page 122. — « Nul dessin n'est une vraie caricature.... »

M.-H. Spielmann, *The history of Punch.*

Page 123. — « Gillray, libéral au fond.... »

Pichot, *Introduction à l'Histoire de la caricature de Wright.*

Page 129. — « Le *Punch* a toujours blâmé les mesures libérales.... »

M.-H. Spielmann, *The History of Punch.*

« Cela est vrai jusqu'au Japon.... »

Champfleury, *le Musée secret de la caricature.*

Page 137. — « Quand je cause avecques mon valet.... »

Montaigne, *Essais.*

Page 138. — « Le *segnius irritant....*

Horace, *Épître aux Pisons.*

Page 141. — « On sait fort bien... »

Le Rire, novembre 1900.

Page 145. — « Quand le *Punch*.... »

M.-H. Spielmann, *The history of Punch.*

Page 158. — « Voici, par exemple, la prise de Babylone par Cyrus ou l'entrée de Louis XVI à l'Hôtel de Ville le 17 juillet 1789. »

Salon des Champs-Élysées de 1891.

Page 161. — « *Jésus enseignant les docteurs*, de M. Holman Hunt est classique. »

Exposé à Londres en 1861.

Page 161. — « On s'émerveilla fort de son tableau, mais une Juive dit gravement : « Ces docteurs ne sont pas de la tribu de Juda, où l'on avait le cou-de-pied très cambré, ils sont de la tribu de Ruben, où l'on avait les pieds plats... »

Sur la consciencieuse carrière de Holman Hunt, Cf. *la Peinture anglaise contemporaine*, II[e] partie, l'Art Chrétien.

Page 162. — « Ç'a été la faiblesse de notre temps.... »

Eugène Delacroix, *Journal*, 23 décembre 1854.

Page 164. — « Vernon Lee loue fort Véronèse.... »

Dans ses *Juvenilia*, Londres, 1887.

Page 164. — « M. Collingwood applaudit un semblable anachronisme chez l'auteur du *Christ bénissant les enfants*, de la National Gallery. »

École de Rembrandt, salle X.

Page 164. — « L'artiste ne pense guère, dit-il.... »

Art Teaching of John Ruskin, Londres, 1891.

Page 166. — « Puisqu'il n'était pas plus avisé que généreux, on ne saurait lui attribuer un regard défiant comme celui qu'il a dans le *Prétoire*. »

Le Christ au Prétoire, exposé à la galerie Sedelmeyer et depuis à l'Exposition universelle de 1889.

Page 172. — « Voilà, ajoute-t-il, pourquoi ses personnages évangéliques sont plus humanisés qu'on ne le voudrait. »

Fromentin, *les Maîtres d'autrefois*.

Page 172. — « L'artiste vraiment moderne.... »

Camille Lemonnier, *les Peintres de la vie*, Stevens.

Page 179. — La Sainte Madeleine nimbée, qui se tenait sur l'autel d'une église de Halle, la maîtresse de leur archevêque, le prince Albert de Brandebourg, la fille du boulanger Reideger, qu'ils avaient tous rencontrée dans la rue. »

Volet d'un panneau de Mathias Grünewald, commandé par le cardinal Albert de Brandebourg lui-même, autrefois à l'église collégiale de Saint-Maurice et Madeleine, à Halle, puis à Aschaffenbourg; aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich, salle III.

Page 179. — « Chez Ghirlandajo, la Visitation a lieu sur les hauteurs de San Miniato. »

Fresque du chœur de Sainte-Marie Nouvelle, à Florence. Regardez ses *Noces de Cana.* Au Louvre, Salon carré.

Page 180. — « Chez Rubens, la mère éplorée du *Massacre des Innocents...* »

Pinacothèque de Munich, salle VI.

Page 181. — « Enfin, chez nous, Le Brun a peint Louis XIV en perruque assistant à la résurrection et tenant un coin du linceul de Jésus-Christ. »

Musée de Lyon.

Page 181. — « Donc il ne faut pas craindre un peu d'archaïsme dans ce sens. »

L'abbé Hurel, *l'Art religieux contemporain*, 1868.

Page 182. — « Nous ne voulons pas condamner.... »

Guide de l'Art chrétien, par le comte de Grimoüard de Saint-Laurent.

Page 186. — « Pourtant cette contemplation n'empêchait pas Benozzo Gozzoli, « le plus chéri des élèves de l'Angelico » dont M. Rio vante les productions « exclusivement chrétiennes », de peindre, comme un Watteau, des embarquements pour Cythère sur les coffrets de mariage. »

National Gallery, salle II, voir *l'Enlèvement d'Hélène.*

Page 187. — « Ni Van der Weyden de composer des tableaux de bains fort indécents, au dire de Facius, ni Fra Bartolommeo de dessiner ses vierges nues comme des Vénus Aphrodites avant de les transporter sur la toile. »

Uffizi, salle des dessins des Maîtres, voir cadre 130.

Page 187. — « Que Van der Weyden ignorât la coiffure de la Vierge au tombeau, c'est probable, mais pensait-il bien qu'elle fût exactement celle de sa femme? »

National Gallery, salle XI. Comparer la coiffure de la *Madeleine au tombeau* et celle du portrait de la femme de Roger van der Weyden.

Page 190. — « Rubens n'a-t-il pas étudié avec le plus grand soin et un bonheur d'expression que nos plus habiles ethnographes ne surpasseront pas, des types de noirs Ethiopiens? »

Par exemple la tête de nègre de l'ancienne collection Narischkine.

Page 191. — « Il n'a eu garde d'en mettre cependant et Le Brun l'en félicite, car « ces objets bizarres, dit-il, pourraient débaucher l'œil du spectateur. »

Discussion à l'Académie royale des Beaux-Arts du 10 octobre 1682, résumée par Guillet de Saint-Georges.

Page 192. — « Savonarole tonnait déjà en pleine chaire.... »

Sermon pour le samedi après le deuxième dimanche de Carême. Cf. Cartier, *l'Esthétique de Savonarole. Annales archéologiques*, t. VII.

Page 193. — « Le Saint Office citait Véronèse devant son tribunal.... »

Cf. Baschet, *Les Archives de Venise. Processi del Sant' Uffizio.*

Page 219. — « C'est l'époque où le maréchal.... »

Montaigne, *Essais*, liv. II, ch. VIII, et Péréfixe, *Histoire de Henri le Grand.*

Pages 220, 221, 222. — « L'Étiquette ».

Cf. Correspondance de Madame. — Marquis d'Argenson, *Mémoires.* Pierre de la Porte (valet de chambre du roi), *Mémoires.* — *Mémoires* du duc de Lauzun, du cardinal de Bernis, de Dufort de Chaverny, du comte de Rochechouart et de Saint-Simon. Héroard, *Journal*, t. II, et Lestoile, *Journal.*

Pages 239-240. — « Un garçonnet de deux ans.... »

James Sully, *Études sur l'enfance.*

Page 242. — « Le *Master Hare* de Reynolds. »

Au Louvre.

Page 243. — « Maintenant lorsque les savants voient.... »

Dr Robinson, *Nineteenth century*, 1891, et Buckmann, *Bébés et singes*, *ibid.*, 1894.

Page 246. — « J'ai vu un vieux monsieur.... »

Eugène Delacroix, *Journal*, t. I.

Page 250. — « Autrefois l'enfant.... »

Duc de Lauzun, *Mémoires*. Comte de Rochechouart, *Mémoires*.

Page 253. — « Aujourd'hui, c'est l'homme qui se place avec curiosité devant lui.... »

Cf. Preyer, *l'Ame de l'enfant*. James Sully, *Études sur l'enfance*. Pérez, *les Trois premières années de l'enfant*, et *l'Enfant de trois à sept ans*. J.-M. Baldwin, *le Développement moral chez l'enfant et la race*. Brown, *Pensées et raisonnements de l'enfant*. Shinn, *Notes sur le développement de l'enfant*. Earl Barnes, *Études sur l'éducation*. Stanley Hall et l'École normale de Worcester, *Observations sur l'enfant*. Keber, *la Philosophie du langage infantile*. Schultze, *le Langage de l'enfant*.

Page 259. — « Au lieu de dire : regardez.... »

Paul Lacombe, *Esquisse d'un enseignement basé sur la psychologie de l'enfant*.

« Des hommes graves viennent étudier ces gribouillages.... »

Cf. Pérez, James Sully, Corrado Ricci, *l'Arte di bambini*. J. Passy, *Notes sur les dessins d'enfants*. Earl Barnes, *A study of children's drawings*.

Page 260. — « Le docteur Maurice de Fleury.... »

L'Ame et le Corps de l'enfant.

Page 261. — « Comme M. Bruyas.... »

Au *Musée Fabre*, à Montpellier.

Page 262. — « Au temps de Cornélis de Vos. »

Au Musée de Bruxelles.

4 — 2 — 17

TABLE DES MATIÈRES

TROISIÈME PARTIE

QUATRIÈME PARTIE

872-12. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — P9-12.

